EUGEN IONESCU (EUGENE IONESCO) : n. 26 nov. 1909, Slatina. îşi ia licenţa în franceză la Bucureşti. DEBUTEAZĂ în 1927 la *Revista literară a liceului „Sf. Sava"* ; debut editorial cu volumul de versuri *Elegii pentru fiinţe mici, 1931,* bucureşti. SE STABILEŞTE în Franţa în 1941. în 1950, premiera primei piese *La Cantatrice chauve (Cîntăreaţa cheală).* In 1970 este ales membru al Academiei Franceze. ESTE creatorul, de notorietate internaţională, al teatrului absurdului.
OPERA : Lucrări în limba română — *Elegii pentru fiinţe mici,* 1931 ; *Nu,* 1934, volum premiat pentru critică literară ; un foarte mare număr de articole în principalele reviste literare ale vremii. Lucrări în limba franceză — La Editura Gallimard, începînd cu anul 1950, îi apar şase volume de teatru, după care continuă să i se publice reeditări şi noi volume de teatru pînă în 1981. Dintre piesele cele mai cunoscute citäm : *La Cantatrice chauve (Cintăreaţa cheală), La lecon (Lecţia), Jacques ou la Soumission (Jacques sau Supunerea), Les Chaises (Scaunele), Tueur sans gages {Ucigaş fără simbrie). Rhinoceros (Rinocerii), Le, Roi se meurt (Regele moare), La Soif et la Faim (Setea şi Foamea), La Lacune (Lacuna), Jeux de massacre {Jocul de-a măcelul), Macbett (Macbett). Ce formidable bordel! (Ce nemaipomenită harababură), Voyages chez les mort (Călătorii la. cei morţi).* Proză, eseuri, memorialistică : *Notes et contre-notes (Note şi contra-note),* 1962 (eseuri) ; *La Photo du Colonel (Fotografia Colonelului),* 1962 (nuvele) ; *Journal* ere *miettes (Jurnal in fărime),* 1967 (jurnal) ; *Present passe, passe present (Prezent trecut, trecut prezent),* 1968 (jurnal) ; *Entre la vie et le reve (Intre viată şi vis),* 1966, Convorbiri cu Claude Bonnefoy ; *Le Solitai-re (Insinguratul),* 1973 (roman) ; *Antidotes (Antidoturi),* 1977 (eseuri) ; *Un homme en question (Sub semnul întrebării),* 1979 (eseuri) ; *Une guete intermittente (Căutarea intermitentă),* 1967 (jurnal). De notat două volume de desene şi reflexii asupra actului de a picta : *Decouvertes (Descoperiri),* 1969, şi *Le Noir et le Blanc (Negrul şi Albul)* 1981.

EUGENE IONESCO

membru al Academiei Franceze

NOTE ŞI CONTRANOTE

Traducere şi cuvînt introductiv de ION POP

HUM ANIT AS
BUCUREŞTI 1992

CUVINT INTRODUCTIV

Coperta : DOINA ELISABETA ŞTEFLEA

EUGEN IONESCO, Notes **et contre-notes.**
© Editions Gallimard, 1962.
© **Editura Humanitas,** 1992 Toate drepturile asupra traducerii sînt **rezervate.**
ISBN 973-28-0268-5

Deşi îşi anunţă, încă din titlu, compoziţia mozaicală, fragmentară, dirijată de hazardul evenimentelor, cu întrebările şi răspunsurile punctuale, apărute în funcţie de necesităţile de moment, *Notele şi contranolcle* oferă poate cea mai închegată imagine a reflecţiei ionesciene despre propria operă şi despre teatru în general. Pentru că, reacţionînd la faptul imediat şi relativ din cîmpul vieţii teatrale, dramaturgul rămine mereu instalat în esenţialul propriei viziuni, între coordonatele nu rigide, însă decis trasate, ale unei concepţii închegate despre actul artistic şi căile sale de comunicare.
***Note** şi contranote* cuprinde, cum se poate vedea din datarea fiecărei secvenţe, publicistica lui Eugene Ionesco dintre anii 1951—1961 : pagini de jurnal intim, interviuri, confesiuni, reacţii polemice, comentarii, şi autocomentarii, portrete — acoperind deceniul cel mai dinamic şi mai frămîntat al existenţei sale de scriitor, adică cel în care, alături de un Samuel Beckett şi alţii cîţiva, declanşase şi realizase o nouă revoluţie a dramaturgiei moderne. I s-a spus „noul teatru" — aşa cum se va vorbi şi despre o „nouă critică" — sau „teatrul absurdului", sau „teatrul deriziunii", în încercarea de a circumscrie, cît de cît, un moment foarte complex, o altă vîrstă, de fapt, a spiritului avangardist.
Tocmai în jurul acestui fenomen în spectaculoasă desfăşurare se cristalizează, din acele „multe repetiţii" invocate de autor în Prefaţa cărţii, cîteva obsesii fundamentale, ca tot atîtea repere ale unei gîndiri creatoare consecvente cu sine, decise să-si apere crezul In ciuda unui anumit scepticism : cititorii tînărului Eugen Ionescu, nonconformistul eseist din *Nu* (1934),

nu **vor**
fi surprinşi să regăsească o prelungire a funciarei neîncrederi de atunci în virtuţile criticii în bunăoară, aceste rînduri ale *Prefaţei,* ce vorbesc despre „dificultatea de a judeca, absenţa criteriilor, ilogismul determinat de latura pasională, în actualitate, a afirmaţiilor şi negaţiilor care se încîlcesc şi se neutralizează"...'
Cu toate acestea, afirmaţiile şi negaţiile din vîrsta mai nouă a lui Eugene Ionesco nu se „încîlcesc" şi nu se „neutralizează" cîtuşi de puţin. Din ele se conturează un destul de limpede portret al artistului la a doua tinereţe, iar acesta este, în esenţă, portretul unui creator de avangardă în cel mai autentic înţeles al cu-
vîntului.
Problema (re)definirii avangardei e abordată in chip direct în deja celebrul *Discurs despre avangardă* (urmat de un „supliment" în eseul *Tot despre avangardă),* însă majoritatea textelor sînt impregnate de ceea ce s-a numit „starea de spirit avangardistă". Autorul *Notelor şi contranotelor* merge direct la esenţă atunci cînd mărturiseşte că preferă să definească fenomenul „în termeni de opoziţie şi de ruptură" : negaţie a convenţiilor şi clişeelor tradiţionaliste, critică a „prezentului", a „sistemului" actual, a „oficialităţii" şi oficializării creaţiei, sfidare a inerţiei receptării (dezinteres pentru „adeziunea" publicului şi „agresivitate la adresa lui"), inevitabilă marginalizare etc. Dar şi — în directă •continuitate faţă de programele avangardei istorice — ■afirmare a *noului:* sclerozei limbajului uzat i se opune prospeţimea şi spontaneitatea verbului, „o virginitate nouă", „o intuiţie originară", o „adevărată încercare de întoarcere la izvoare", implicarea existenţială profundă a artei („artistul surprinde direct realul").
De acord cu precursorii avangardişti, Ionesco recunoaşte însă drept inevitabilă recuperarea unei „tradiţii vii". El vorbeşte (în *Discurs...)* despre un „refuz al tradiţionalismului pentru a regăsi tradiţia", iar „întoarcerea la izvoare" este şi una la „opere vechi şi uitate[1]' >*{Tot despre avangardă).* De aici, propoziţia, esenţială, contrazicînd numai aparent substanţa avangardistă a atitudinii, pe care o întîlnim în *Tot despre avangardă:* .„Avangarda, în realitate, nu există ; sau, mai degrabă, «ste cu totul altceva decît ceea ce se crede că este [...] : o întoarcere, o restituire. Schimbarea nu e decît apa-
rentă [...], revalorificarea, împrospătarea permanentului".
In spaţiul românesc, un Ilarie Voronca gîndea în termeni asemănători, fără a nega, nici el, sensul de adîncime al revoluţiei avangardiste. Căci, la urma urmei, idealul rămînea intact : atingerea unui nivel de comunicare cu „viul", al eliberării de convenţional, echivalent cu „permanentul", cu ceea ce n-ar fi supus uzurii „modelor şi timpului" — ca să ne exprimăm în termenii lui Ion Barbu. „Avangarda înseamnă libertate", spune Eugene Ionesco în finalul *Discursului* său, iar acest cuvînt le conţine pe toate celelalte care aproximează sensurile demersului transformator avangardist ; deci şi pe acela al eliberării de temporalitate, de isto-
rie, de programe, doctrine, teorii...
Accentul pe care-l primeşte în *Note şi contranote* această interpretare a gestului eliberator îl particularizează oarecum în raport cu proiectul general-avangar-dist. Există la Eugene Ionesco o insistenţă obstinată şi obsesivă asupra unui fel de echilibrare — în ultimă instanţă — a gestului iconoclast, tipic avangardist, cu credinţa în *exemplaritatea* creaţiei autentice, nu în în-
ţelesul fascinaţiei oarbe, necenzurate, a valorii institu-ţionalizate, ci în acela al unui „clasicism" viu, fertil pentru orice timp şi loc, tocmai pentru că vizează permanentul, esenţialul. De aceea, afirmaţia dramaturgului că „la urma urmelor [este] pentru clasicism" nu mai apare, la o lectură atentă, paradoxală. Vorbind astfel, Ionesco presupune de fapt, tot timpul, existenţa unei reflecţii critice adîncite asupra actului creator : acesta e deopotrivă *destructurare* a formelor osificate, degajare de suprafeţele accidental-conjuncturale, pentru „a reda limbajului fecioria", originara prospeţime. Gestul negator (în ocurenţă, „antiteatrul" practicat de dramaturg) apare astfel solidar cu o nouă construcţie ce-şi dezvăluie, la rîndul ei,

rădăcinile şi temeliile în substanţa umană dintotdeauna : „Mi-am dat seama, în cele din urmă — poate scrie Eugene Ionesco — că nu voiam să fac antiteatru, ci teatru. Sper că am regăsit intuitiv în mine însumi schemele mentale permanente ale teatrului. La urma urmelor, eu sînt pentru clasicism: aceasta e avangarda. Descoperirea de arhetipuri uitate,, neschimbătoare, înnoite în expresie : orice adevărat
creator este clasic" *(La urma* ***urmelor,*** *sînt pentru clasicism).*
Urmărind modul cum Ionesco înfăţişează raporturile sale cu teatrul, încă de la vîrsta cea mai fragedă pînă la anii creaţiei, putem înţelege mai exact aparentul lor caracter paradoxal. Un pasaj din prima secvenţă a cărţii sale evocă emoţia particulară a copilului la un spectacol de marionete ca pe un fel de preludiu a ceea ce urma a fi viziunea ionesciană asupra lumii. In acea reprezentaţie, notează dramaturgul, „însuşi spectacolul lumii mi se înfăţişa sub o formă nesfîrşit de simplificată şi caricaturală, ca pentru a-i sublinia grotescul şi brutalul adevăr". Or, un astfel de „semnal" al sensibilităţii profunde a spectatorului de atunci se regăseşte, peste ani, în conştiinţa, mult agravată, a unui *theatrum mundi* văzut sub semnul caricaturii enorme şi al farsei. Dimensiunea existenţială îşi aliază şi o acută *conştiinţă a formei,* a *mecanismului* teatral, evidenţiind acea dublă perspectivă a creatorului modern, şi cu atît mai mult a avangardistului, deschisă spre intuiţia şi trăirea spontană, simultan cu spiritul critic, ca reflecţie, aici, asupra *teatralităţii,* a specificului artei dramatice. Scriitorul care refuză în mod drastic clişeele, formulele, „sforile" ascunse în culisele pretinsului „realism", le acceptă, într-un al doilea timp, în măsura în care, însoţind la vedere faptul trăit (retrăit pe scenă şi în text), îi dezvăluie însă şi carenţele, precaritatea în plan vital : o sumă de artificii formale apar puse, în felul acesta, în serviciul *autenticităţii,* atîta vreme cît existenţa însăşi se impune a fi resimţită drept... artificiu, alienare, aplatizare a ceea ce ar trebui să fie neconvenţional, adevărat şi profund. Am putea vorbi atunci, într-un mod oarecum şocant, de un fel de *catharsis* înscris în chiar structura formală a textului (spectacolului teatral) prin această conştientizare, ca şi cum primul eliberat, vindecat de frica şi groaza vieţii, ar fi autorul însuşi, înaintea spectatorului invitat să-l urmeze pe căile „terapeuticii" propuse. Clişeul, formula, stereotipul, se întorc împotriva lor însele, demontînd mecanismele înstrăinării, schematizîndu-le, esenţializîndu-le de fapt, întrucît depun mărturie despre o dereglare de structură, ţinînd de însăşi natura umană alterabilă. „Trebuie să nu se ascundă sforile, ci să fie făcute şi

L

mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adîncime în grotesc, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedii de salon, ci farsa, şarja, parodia extremă" — se cere în *Experienţa teatrului.* Şi tot acolo, această netă distanţare de „realism" — fie el psihologic sau social — în profitul „dimensiunii metafizice" a viziunii, al depăşirii istoricităţii spre *mit:* „Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. O dislocare, de asemenea, o dezarticulare a limbajului". Respingerea a ceea ce scriitorul numeşte undeva „realismul îngust" are loc în intimă legătură şi cu rezerva — care a fost dintotdeauna a lui Eugene Ionesco — faţă de „teorie", de limitările doctrinare partizane ale viziunii artistice, faţă de ceea ce s-a numit, într-o anume critică sociologică, „tezism", iar în vre-mile mai apropiate de noi, „angajare". Este o temă pe care se glosează frecvent în aceste *Note şi contranote,* ce-şi verifică, poate mai mult decît oricînd în momentul istoric de radicale răsturnări pe care îl trăim, adevărul, atît de des contestat în cercurile „inteligheţiei" pariziene cochetînd superficial cu stînga politică. La

acest nivel, meditația dramaturgului își găsește argumentele de bază in însăși specificitatea actului creator artistic, pornind de la distincția elementară dintre limbajul abstract, teoretic, şi cel „încarnat" al literaturii şi artei în genere. Simplificarea naturalistă a teoriei reflectării, pe de o parte, dar şi cealaltă îndepărtare de natura artei prin intruziunile conceptuale vizînd ilustrarea unor „teze" ideologice (a se vedea „realismul socialist" şi urmele lui dezastruoase) sînt în egală măsură condamnate. „Piesele cu teză sînt grosolane" — se scrie în *Experiența teatrului.* „Teatrul nu e limbajul ideilor. Cînd vrea să se facă vehiculul ideologiilor, nu poate fi de-cît vulgarizatorul lor". Sau : „Eu n-am idei înainte de a scrie o piesă [...]. Eu cred că creația artistică este spontană". Aşa se explică şi intensitatea cu care Ionesco apără, în cîteva rînduri, *autonomia artei:* „0 creație autonomă, un univers independent, trăindu-şi propria viață, după propriile legi" (v. *Vorbe despre teatrul meu şi despre vorbele altora).* Ceea ce nu înseamnă to-
tuşi că nu-i sînt recunoscute operei implicarea socială,, participarea la istorie, la spiritul epocii ; însă aceste inevitabile deschideri nu trebuie să se substituie vieții profunde, specifice, a artei : „Ceea ce contează este carnea-şi sîngele acestor idei, încarnarea lor, pasiunea, viața lor..." Polemizînd pe tema „angajamentului" social sau a „formalismului", scriitorul chiar îşi radicalizează la un moment dat poziția, afirmînd, bunăoară (într-o *Comunicare pentru o întrunire a scriitorilor jrancezi şi germani),* că „dacă trebuie neapărat ca arta să servească la ceva [...], ar trebui să servească la a-i reînvăța pe-oameni că există activități ce nu slujesc la nimic şi că e neapărat nevoie ca ele să existe : construirea unei maşini care se mişcă, universul devenit spectacol, văzut ca spectacol, omul devenit în acelaşi timp spectacol şi spectator : iată teatrul".
în fond, considerațiile ionesciene sînt expresia unei foarte ferme voințe de apărare a artei împotriva pericolului tuturor deturnărilor şi denaturărilor. Angajarea teoretizată de un Jean-Paul Sartre, teoria brechtiană a distanțării sînt repudiate în numele acestei credințe în complexitatea „mesajului" artistic : piurisemnificativ, capabil — deşi participă inevitabil la întrebările vremii sale — să răspundă oricărei vremi. Unilateralizarea comunicării, limitările de orice fel, fie şi din voința de a fi actual şi nou, atît de fervent promovate de avangardă, i se par scriitorului inacceptabile. „A vrea să fii al timpului tău înseamnă să fii, încă de pe-atunci, depăşit" — sună un titlu de capitol al *Notelor.* Iar în eseul *Tot despre avangardă,* nişte considerații similare rezumă oarecum întreaga concepție ionesciană despre creație, cu complexa relație dintre istorie şi atemporal, dintre nou şi vechi, inovație şi tradiție : „la urma urmelor, nu mă tem deloc să afirm că adevărata artă zisă de avangardă sau revoluționară este cea care, opunîndu-se în chip îndrăzneț vremii sale, se dezvăluie ca *inactuală.* Dezvăluindu-se ca inactuală, ea se alătură acelui fond comun universal [...] şi, fiind universală, ea poate fi considerată clasică, înțelegîndu-se că această latură clasică trebuie regăsită dincolo de nou, prin noul de care trebuie să fie impregnată. întoarcerea la un clasicism „istoric" oare-

care, întorcînd spatele noului, n-ar putea favoriza decît un stil depăşit, academic".
Scriind despre propria experiență creatoare (v. secțiunea *Mărturii, Piesele mele şi eu* etc), Eugene Ionesco îşi dezvăluie, cu o tulburătoare sinceritate, temele obsedante, un număr de date revelatoare pentru coagularea unei personale „viziuni a lumii", o sumă de reflecții privind construcția lucrărilor sale dramatice, receptarea lor critică. Din fulgurații ale unei memorii apte să înregistreze mai degrabă stări extreme ale trâiiii se conturează astfel ceea ce dramaturgul consideră a fi temele sale fundamentale : în primul rînd cea a *evanescenței* şi a *luminii,* a lentei dispariții a ființei în timp, a *morții.* Şi opusele lor — *greutatea,* „prezența excesivă", *inerția, apăsarea, duritatea,* expresiile *brutalității, urii, intoleranței.* Sînt pagini de un intens lirism, în care, deasupra tuturor tensiunilor şi angoaselor, este invocat „nimbul creației", indicibila „mirare de a fi", transformarea neliniştii în euforie, la un prag existențial de unde totul pare neverosimil, ireal, insolit. E, în ele, un fel de a numi —

alături de imensa disponibilitate a existentului de a se afirma într-un proces de continuă metamorfoză, aliind contrariile, împăcînd extremele — însăşi disponibilitatea nelimitată a spiritului creator in faţa realului/ imaginar. Stare, încă o dată, prin excelenţă „avangardistă", calificabilă astfel cu atît mai mult cu cit, insistînd asupra „traducerii neverosimilului şi insolitului" ori vorbind despre „insolitul banalului", Ionesco ne readuce în minte o componentă esenţială a demersului suprarealist ; tot aşa cum, îndeosebi primele sale piese, de pildă *Cîn-tăreaţa cheală,* pot trimite la exacerbarea „comediei limbajului" la dadaişti, prin acumularea enormă a clişeelor şi automatismelor vorbirii, spre babilonica haotizare i'inală.

Însemnările despre fiecare piesă, de la *Cîntăreaţa cheală* la *Rinocerii,* oferă, la rîndul lor, date preţioase nu numai relativ la geneza unora dintre ele, dar şi foarte pertinente analize, sugestii şi soluţii regizorale -*T*- toate contribuind la o mai adecvată înţelegere a specificului creaţiei ionesciene, a teatrului său „absurd", cu

amestecul de comic şi tragic, cu spaima de vid, cu obsesia metamorfozării omului într-o simplă marionetă acţionată de mecanismele alienante ale convenţiilor de comportament şi de limbaj. Astfel „didacticismul" *sui-generis* şi caracterul de „teatru abstract" şi „tragedia a limbajului" al *Cîntăreţei chele;* modalităţile de sugestie (regizorală) a prezenţei golului şi absenţei, a invizibilului făcut vizibil, a metafizicului învingînd contingentul banal •— în *Scaunele;* lectura piesei *Jacques sau supunerea* ca parodie a teatrului de bulevard şi a dramei de familie, devenite „înspuimîntătoare" prin îngroşarea comicului ; remarcile despre *Cum să ie descotoroseşti,* văzută ca o „felie de viaţă'' şi „o piesă realistă'" ; confesiunile extrem de instructive cu privire la geneza *Rinocerilor,* „piesă antitotalitaristă", „împotriva isteriilor colective şi a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea raţiunii şi a ideilor" — toate aceste „note" sînt de natură să ajute şi să sprijine comprehensiunea unui univers altminteri deschis celor mai diverse apropieri. Dar şi „contranotele" : paginile polemice (precum cele din *Controversa londoneză),* reacţiile decise la diverse puncte de vedere ale criticii dramatice a momentului faţă de teatrul său ori al altora, cu preocuparea de a se delimita de numeroasele confuzii privind fenomenul creator, alimentate de imixtiunea ideologiilor în cîmpul literaturii şi artei. Ele dezvăluie un Ionesco maestru al verbului acid şi tăios, după cum, în alte locuri, evidenţiază verva, efervescenţa fanteziei, umorul, ironia subtilă. Ori, ca în secvenţa intitulată *Game,* un fel de popas preparator, nişte „exerciţii de stil", de manipulare „vicleană" a cuvintelor : „ziceri", expresii osificate, fărâme de limbaj izolate din context, lăsînd în jur un spaţiu de ambigue rezonanţe, provocator al unui mister *sui-generis* — insolitare a banalului, la nivelul unor sintagme catalogabile printre clişeele comunicării.

Cititorul român va fi desigur bucuros să regăsească în aceste *Note şi contranote* nu numai pecetea spiritului ionescian nonconformist, de o extraordinară mobilitate şi inventivitate — anunţat încă în iconoclastele eseuri din *Nu* ■—■ ci şi alte urme ale legăturilor sale profunde cu marile repere ale spiritualităţii noastre : *Portretul lui Caragiale,* cu surprinderea unor caracteristici ale operei în care viziunea dramaturgului Eugene Ionesco îşi

trădează un însemnat precursor, şi acel „portret anecdotic al lui Brâncuşi", expresiv deopotrivă în surprinderea trăsăturilor omului şi în judecata precisă şi nuanţată a operei.

împreună cu marile sale scrieri memorialistice, de la *Journal en miettes (Jurnal in fărîme)* 1967, *Present passe, passe present (Prezent trecut, trecut prezent)* j 968, pînă la mărturisirile din *La Quete intermittente (Căutarea intermitentă)* 1988, *Note şi contranote* adaugă operei dramaturgului şi prozatorului Ionesco o dimensiune ccnfesivă, un document uman dintre cele mai vii : ea înt redeschide uşa unui laborator de creaţie, dar lasă să vorbească, în avanscenă, o conştiinţă si o sensibilitate de intelectual aflat într-o permanentă, lucidă şi neconcesivă confruntare cu himerele şi capcanele modernităţii

noastre. Şi ştim deja că vremea a dat dreptate scepticismului său, reticenţelor sale faţă de teoriile, doctrinele şi dogmele cu pretenţii de adevăr absolut şi constrîngător ; în profitul afirmării unor adevăruri mai relative — însă cu cît mai vii şi tulburătoare ! — ale omului care, trăind sub vremi, le opune forţa întrebărilor, neliniştilor şi speranţelor lui mereu reînnoite.
ION POP

PREFAŢA
Sînt multe repetiţii în această carte. Nu e doar vina -mea; ea e şi a ziariştilor, a realizatorilor de interviuri, a[1] specialiştilor şi politicienilor teatrului care, de ani de zile, pradă aceloraşi obsesii, îmi aduc aceleaşi critici.de principiu cărora încerc să le răspund, la rîndul meu, prin argumente mereu aceleaşi. în realitate, am luptat mai ales pentru a-mi salva libertatea de spirit, libertatea mea de scriitor. Este evident că a jost vorba, ..in mare parte, de un dialog al surzilor, căci zidurile nu •au urechi, iar oamenii au devenit nişte ziduri unii pentru alţii: nimeni nu discută cu nimeni, fiecare vrind să- facă din fiecare partizanul său ori să-l zdrobească.
îmi pare rău oarecum că am încercat să dau nişte răspunsuri, că am făcut teorii, că am vorbit prea mult in vreme ce treaba mea era doar să „inventez", fără să-mi pese de vînzătorii ambulanţi care mă trăgeau de mînecă. Ara căzut un pic în capcanele lor şi am cedat adesea solicitărilor polemicii. Nu că n-ar trebui să polemizezi. Dar opera de artă trebuie să conţină în sine însăşi şi să cristalizeze o mai mare complexitate a dezbaterilor al căror *răspuns sau a căror mai amplă întrebare este ea.*
Deşi s-ar părea că mă apăr, poate că m-am apărat rău. Adică am pierdut prea mult timp voind să mă apăr, însă trebuia neapărat să încerc să explic că explicaţiile celorlaţi erau false întrucît erau tendenţioase. Poate că am acordat de asemenea prea multă importanţă pieselor mele de teatru, dar şi în acest caz am o scuză, deoarece cei care au acordat importanţă operei mele. sint ceilalţi. Oricum, aceste Note şi contranote *sînt răsfrîngerea unei bătălii duse zi de zi; ele sînt*
15
acrise în funcţie de neprevăzutul luptei, ele vor putea servi poate drept documente, arătînd în felul acesta ceea ce se credea că se poate cere sau reproşa unui autor al epocii noastre şi de asemenea ceea ce putea fi punctul de vedere al unui autor împresurat care, vrind să dea replici din toate părţile deodată, s-a aflat prins, uneori, în nişte contradicţii ce vor fi fără îndoială remarcate şi pe care cititorii vor binevoi să mi le scuze.
Cu toate acestea, o bună parte din criticii mei mi-au devenit prieteni în cursul acestor zece sau doisprezece ani de confruntări, de convieţuire în acelaşi timp. Sîn-tem legaţi unii de alţii, iar acum, cînd scriu o piesă de teatru, nu mă pot împiedica să mă gîndesc la cutare sau cutare dintre ei, ei sînt imaginile adevăratului meu public şi, vreau-nu vreau, ei sînt cei la care mă gîndesc totuşi atunci cînd scriu, întrebîndu-mă ce vor spune, ce mutră vor face cînd vor vedea „asta".
Trebuie să mărturisesc că uit repede criticile favorabile şi că, dimpotrivă, cele rele îmi sar în ochi; pe ele le uit cu cea mai puţină uşurinţă. în orice caz, paginile din Note şi contranote *care sînt consacrate criticilor nu sînt totuşi expresia ranchiunei mele sau sint doar în foarte mică măsură. Ele năzuiesc mai degrabă să ilustreze teza lui Jean Paulhan despre imposibilitatea criticii, nu la modul teoretic, ci, în cazul meu, în chip mai simplu, prin exemplele vii, prin citate precise în-cercînd să pună în evidenţă dificultatea de a judeca, absenţa criteriilor, ilogismul determinat de latura pasională, în actualitate, a afirmaţiilor şi negaţiilor care se încilcesc şi se neutralizează. Se vorbeşte mult în paginile ce urmează, după cum se vorbeşte mult in jurul nostru, despre incomunicabUitate sau despre o criză de limbaj. Această criză de limbaj este cel mai adesea artificială, voluntară. Propaganda a zdruncinat In mod conştient semnificaţia cuvintelor pentru a tulbura spiritele. E o metodă de război modernă. Cînd se spune că albul e negru şi că negrul e alb, este într-adevăr foarte greu să te regăseşti în ele. Constat uneori distrugerea sau deformarea voită a limbajului şi o denunţ; constat şi uzura lui firească; mai constat automatizarea lui, care face ca limbajul să se despartă de viaţa ; înţeleg deci că el nu trebuie atît să fie reinventat cit restabilit. E poate acelaşi lucru, însă este evident că reaua*
16
credinţă e lucrul cel mai periculos. Şi-mi dau seama că, de exemplu, am fost foarte naiv cînd mă încăpăţînaţi să vreau să dovedesc că există activităţi dezinteresate de vreme ce lucrul acesta e ştiut de către oricine a jucat fotbal, cărţi, şah, jocul gîştii etc... Numai că politicienii nu vor ca activitatea

teatrală să fie dezinteresată şi gratuită; ei nu suportă ca ea să fie liberă şi să le scape. A zăbovi aşa de multă vreme asupra acestor chestiuni însemna deci o cheltuială considerabilă de energie din partea mea. Dar întrucît, la urma urmelor, totul e gratuitate — şi *chiar nongratuitatea —* să *zicem că asta a fost din partea mea încă o activitate gratuită.*
Poate că piesele mele de teatru merg ceva mai departe ăecît propriile mele comentarii despre piesele de teatru; trag nădejde că ele spun mai mult despre ele însele fără voia mea, căci dacă ar trebui să fie epuizate de această polemică, să fie cuprinse în ea în întregime, ele n-ar fi mare lucru.
însă dacă literatura e un lucru important, dacă ea mai este, în zilele noastre şi pentu viitor, un lucru important, aceasta e o altă problemă neliniştitoare. Lumea nouă ce pare să ni se deschidă, perspectivele de moarte sau, dimpotrivă, de transformare totală a vieţii şi a gîndirii, par că trebuie să conducă la o eră în care acest gen de manifestări va fi pe de-a-ntregul repus în discuţie. Noi nu putem prevedea ce forme va lua poezia, creaţia, arta. în orice caz, încă de pe-acum, literatura e sub nivelul vieţii, expresia artistică e prea slabă,, imaginaţia prea săracă pentru a egala cruzimea şi miracolul acestei vieţi, ale morţii, şi prea insuficientă de asemenea pentru a putea da seamă despre ele. Eu am făcut ce-am putut, aşteptînd, aşteptînd... Mi-am petrecut timpul. însă trebuie să ştii să te desparţi de tine însuţi, de ceilalţi, să priveşti şi să rîzi, cu toate acestea» să rîzi.
Sper că teatrul meu are mai mult umor decît po~ lemicile mele. Sper.
E. I.

AUTORUL SI PROBLEMELE SALE

„De ce scrieţi ?" — este întrebat adesea scriitorul. „Ar trebui să ştiţi de ce", le-ar putea răspunde scriitorul celor care pun întrebarea. „Ar trebui să ştiţi de vreme ce ne citiţi, căci dacă ne citiţi şi continuaţi să ne citiţi, e pentru că aţi găsit în scrierile noastre ce să citiţi, ceva ca un fel de hrană, ceva care răspunde nevoii dumneavoastră. De ce aveţi, aşadar, această nevoie şi ce fel de hrană sîntem noi ? Dacă eu sînt scriitor, de ce sînteţi dumneavoastră cititorul meu ? Răspunsul la întrebarea pe care mi-o puneţi îl găsiţi în dumneavoastră înşivă". Cititorul sau spectatorul va răspunde, schematic, că se duce la un spectacol ca să se instruiască sau ca să se distreze. în mare, acestea sînt cele două feluri de răspunsuri posibile. A se instrui : adică a şti ce este cel care scrie şi ceea ce scrie ; sau, poate că, modestul va spune că o face pentru a găsi răspunsuri la nişte întrebări la care el nu e în stare să răspundă. Cel care vrea să se distreze^ adică să uite de grijile zilei, să se bucure de frumuseţea celor citite sau privite, vă va reproşa că-1 plictisiţi cînd el socoteşte că păreţi a-1 instrui ori a-i da o lecţie. Cel ce vrea să se instruiască va putea, dacă i se pare că vreţi să-1 amuzaţi pe socoteala lui şi să-1 distraţi, să vă reproşeze că nu daţi răspuns tuturor problemelor pe care el însuşi nu le poate rezolva. De îndată ce cineva a scris un sonet, un vodevil, un oîntec, un roman, o tragedie, ziariştii se năpustesc asupra lui ca să ştie ce crede autorul cîntecului sau al tragediei despre socialism, despre capitalism, despre bine, despre rău, despre matematici, despre astronautică, despre teoria cuantelor, despre dragoste, despre fotbal, despre bucătărie, despre şeful

statului. „Care e concepția dumneavoastră despre viață şi despre moarte ?" — mă întreba un ziarist sud-ame-rican pe cînd coboram pasarela vaporului cu valizele in mină. îmi pusei jos valizele, îmi ştersei sudoarea de pe frunte şi îl rugai să-mi acorde douăzeci de ani ca să :uget asupra întrebării, fără să-1 pot totuşi asigura că va avea răspunsul. „Tocmai asta mă întreb, îi spusei, si scriu ca sa mă întreb". îmi reluai valizele gîndindu-ma totuşi că l-am dezamăgit. Nu toată lumea are cheia universului în buzunarul sau în valiza lui. Dacă un scriitor, iun autor, m-ar întreba pe mine, unul, de ce citesc, de CP 1 mă duc la un spectacol, aş răspunde că mă duc nu pentru a avea răspunsuri, ci ca să am alte întrebări ; nu / " pentru a dobîndi cunoştința, ci, pur şi simplu, pentru a face cunoştință cu acel ceva, cu acel cineva care este o operă. Curiozitatea mea de a şti se adresează ştiinței şi •savanților. Curiozitatea care mă îndreaptă spre teatru, ■spre muzeu, spre raionul de literatură al librarului este

de o altă natură. Vreau să cunosc chipul şi inima cuiva pe care l-aş iubi sau nu l-aş iubi. Scriitorul e pus în încurcătură de întrebările ce i se adresează, pentru că şi le pune el însuşi şi pentru că-şi pune multe altele, pentru că presimte, de asemenea, că există alte întrebări pe care ar putea să şi le pună, dar pe care nu va reuşi niciodată să şi le pună ; şi, cu atît mai puțin, să le găsească răspuns, în singurătatea lui, departe de ziarişti ori de sergenții de recrutare, fiecare om, şi scriitorul de asemenea, respiră. Cîteodată se întreabă, cîteodată nu se întreabă de ce respiră. Fie că se întreabă sau nu, el nu se poate împiedica să respire. Scriitorul nu numai că respiră, ci, întrucît e scriitor, scrie. Doar atunci cînd a început să scrie, se întreabă cu privire la scopul şi •motivul a ceea ce face. Se întreabă, aşadar, vorbind cu sine (şi continuînd să-şi facă treaba, ca un ebenist ce-ar şduna materialele ca să facă un dulap, gîndindu-se în acelaşi timp la grijile lui, sau chiar la ceea ce este un dulap, dar pe care grijile nu l-ar întrerupe din construirea dulapului) : De ce scriu ? * Care e rostul a ceea

* Există opere care nu sînt decît nişte reflecții, nişte interogații despre ele însele. Putem da ca exemplu poemeîe lui Mallarme, Valery etc. Totuşi, ni se pare că interogațiile des-

ce fac ? Am oare ceva mai mult de
afirm, adică să-mi justific existența
doresc să continui să

trăiesc în ceilalți după moartea me
lumea? Ca să mă mîntuiesc pe mine
ori să proslăvesc universul ? Ca să î
sumi, să mă explorez, să mă înțeleg
mă înțeleg şi cer lămuririle celor
pentru că vreau să rup singurătatea
cu se-

Tienii mei ? Sînt, oare, false toate m
enumerat ? Şi oare alte motive ascu
motivele aparente nu-1 cunosc şi ca
nu, motivul profund ? *O* iac oare pe
pentru că vreau să pun măcar pentru
puțină ordine în acest haos imens şi

arta, este o formă de gîndire în mi
creația este o necesitate instinc
imagina, a inventa, a descoperi,
firească precum respirația ? Fac asta
care e semnificația acestui joc ? Oar
Am impresia că el însuşi e păcălit. E
bineînțeles. Se străduieşte, de pildă,
ceea ce vrea să dovedească este part
seama, sau bagă de seamă alții, că a
ce socotea el că este esențial, că cee
interesează şi că interesează doar fe
construcția. Vrea autorul să construi
care n-ar face decît să materializeze
pre sine ale operei se desprind de ea şi se d
materiale, la fel cu altele, în opera care
ale „monumentului", ale structurii sale.

strucției literare sau teatrale, tot aşa cum constructorul nu face, la urma urmelor, decît să materializeze, să realizeze legile arhitecturii ? Din templul dezafectat, atunci cînd nu mai este un loc de cult, se poate face un spital, un comisariat, poate fi lăsat gol, însă el rămîne în esență el însuşi, un edificiu, arhitectură, nu un templu ; de fapt, el n-a fost niciodată templu, a *servit* drept templu, tot aşa cum o operă poetică, dramatică etc., poate fi folosită o vreme ca

instrument de propagandă, operă de educare, de reeducare politică etc. Autoritățile vor face din ea ce vor ; n-o vor împiedica însă să fie ceea ce este : edificiu viu, creație. Se in-tîmplă ca opera scriitorului să fie îndopată de probleme, de intenții de toate soiurile, de idei preconcepute, să fie o critică a societății, a condiției umane. Autorul credea, de asemenea, că nu vorbeşte despre sine, dar, fără voia lui, el se descoperă. Iar calitatea esențială a operei o vor constitui tocmai mărturisirile ce-i vor fi scăpat. înseşi aceste mărturisiri vor fi interpretate in mod contradictoriu, răstălmăcite, desigur. Vor fi întoarse poate împotriva autorului, dar asta e de-acum altceva.

■ ■

Ştiu. Toate întrebările au fost puse mai înainte, iar filozofii, teologii, psihologii, sociologii şi-au dat silința să le răspundă. Mii de cărți au dezbătut aceste probleme.

Cred că toate motivele pe care le-am expus mai înainte sînt false şi sînt adevărate. Adevărate dacă le adoptăm pe toate, false dacă nu adoptăm decît unul, sau doar o parte dintre ele. Treaba asta mi-ar lua timp, dar nu mi-ar fi, fără îndoială, prea greu să aleg una sau alta dintre aceste motivări şi să o susțin sprijinin-du-mă pe o filozofie, pe o teorie sau alta şi pe o bibliografie. Cunosc în egală măsură riscul pe care-1 înfrunt încercînd să dau răspunsul. O să spun ceea ce s-a mai spus şi nimic nou şi interesant nu va ieşi poate din şriărturia mea. Dar acest risc trebuie înfruntat. Cu atît mai rău pentru mine, cu atît mai rău pentru dumneavoastră.

-^ Pornirile cele mai contradictorii sau complementare, totul mă îndeamnă să scriu : orgoliul, voința de putere, scîrba, dorința de a mă răscumpăra, dragostea, neliniştea, nostalgia, descumpănirea, încrederea, lipsa de • în-

credere, siguranța a ceea ce afirm, nesiguranța, dorința arzătoare de a fi lămurit, dorința de a lămuri, amuzamentul (dar dacă e ca să mă distrez, de unde vine atunci acest chin, oboseala aceasta de neînvins cînd lucrez ?), umilința. Mi se pare limpede că toate astea sînt cuprinse şi se văd în operele literare şi că ele le exprimă mai bine decît ar putea s-o facă autorul atunci cînd vorbeşte despre asemenea lucruri.

Poate că ar trebui să tăcem ? Insă, în acest caz, am aborda o altă problemă : trebuie să acționăm sau nu trebuie să acționăm, trebuie să trăim sau să nu trăim, trebuie să facem ceva, căci, o ştim cu toții, a scrie înseamnă a acționa.

Sînt eu, oare, glasul unuia singur ? Ceea ce inventez ori ceea ce cred că inventez, ceea ce descriu, ceea ce descopăr sau cred că descopăr este oare arbitrar ? Are cineva nevoie de mine ? E nevoie de opera asta ? Are cineva nevoie de oricare altul ? Sînt oare cerut sau mă impun ? Şi atunci cu ce drept ? N-ar fi putut oricine să fie în locul meu ? E limpede că cel interpretat este autorul, că e judecat, că e acceptat, că e respins, că e un intrument din,concert şi că există concertul. Se ține seama de eL Chiar dacă pentru a-1 nega. Nu negi ceea ce nu există. Autorul îşi spune : sînt, aşadar, împreună cu ceilalți ; dacă sînt împreună cu ceilalți, asta vrea să spună că sînt şi ceilalți, că ceilalți vorbesc cu vocea mea, că eu sînt mai mult ceilalți decît eu însumi. Dar ce va să zică a fi tu însuți ? Sînt eu oare doar o răscruce, un nod în care forțele diferite se unifică şi se înfruntă ? Ori sînt o ființă unică şi tocmai asta mă face surprinzător şi mă face să constat în mod obiectiv că trezesc un anumit interes ? Poate şi una şi alta ? Şi asta e o problemă diferită. Ce înseamnă să fii tu însuți ? Şinele acesta care este, este el absolut, este relativ ? Acest „eu" (care gîndeşte, desigur) eul acesta... nu-1 pot defini ; această gîndire a mea e poate o gîndire determinată de alții. Putem fi, oare, fiecare dintre noi, schimbați unul cu altul, ori sîntem de neînlocuit ? într-un caz sau în celălalt, ori în amîndouă, autorul pare îndeajuns de îndreptățit să fie de față şi să spună ori să încerce să spună ceva. Gîndul acesta înlătură jena pe care-ar putea-o avea că se află acolo ; dacă a scrie, a acționa, este o manifestare a orgoliului, a nu

vrea să scrii, să acționezi, să faci ceva, poate fi tot orgoliu.

întîi de toate, trebuie să mărturisesc că, în ce mă priveşte, teologia sau filozofia nu m-au făcut să înțeleg pentru ce exist. Ele nu m-au convins nici că trebuie să iac ceva din această existență

şi că trebuie ori că i se poate da o semnificaţie. Nu mă simt ca aparţinînd întru-totul lumii. Nu ştiu cui trebuie să-i aparţină lumea, şi cu toate acestea nu m-aş vinde şi nici n-aş vinde lumea nimănui. Dacă mă simt totuşi oarecum de pe-aici, e doar pentru că, tot existînd, m-am obişnuit şi cu asta. Am mai degrabă impresia că sînt din altă parte. Dacă aş şti care e această altă parte, lucrurile ar merge cu mult mai bine. Nu văd cum se poate răspunde la întrebare. Faptul că sînt stăpînit de un dor de neînţeles, ar fi totuşi semnul că există un altundeva. Acest altundeva este, poate, dacă pot spune aşa, un „aici" pe care nu-l regăsesc ; poate că ceea ce caut eu nu-i aici. Unii au răspuns ori au crezut că pot să răspundă şi să dea soluţia. Sînt fericit pentru ei şi îi felicit. Constat deci pui şi simplu că sînt aici, acest „eu" greu de definit, şLscriu tocmai pentru a exprima, pentru a-mi împărtăşi uimirea şi nostalgia. Iată ceva precizat. Mă plimb pe străzile Parisului, rătăcesc prin lume, mirarea şi dorul meu le plimb. Mi se pare că nu am puncte de reper ; uneori, mi se pare că am. Ele îmi par doar puţin statornice, schimbătoare, şi-n cele din urmă dispar. Aţi băgat de seamă în chipul cel mai vădit că deja mă contrazic. Oare din pricină că n-am ştiut să pun ordine în această contradicţie sau în contradicţii ? Oare din cauză că trăim pe mai multe planuri de conştiinţă şi ele sînt contradictorii ? Iarăşi cred că amîndouă lucrurile sînt adevărate. Din cînd în cînd, cred că cred, gîndesc că gîndesc, sînt părtinitor, aleg, csmbat, iar atunci cînd o fac, o fac cu vehemenţă şi in-căpăţînare. însă există întotdeauna în mine un glas care-mi spune că alegerea asta, vehemenţa asta, afirmaţia asta nu au un temei sigur, absolut ; că ar trebui să renunţ la ele. Nu am destulă înţelepciune pentru a-mi lega actele de siguranţa mea profundă. De unde vin toate astea ? Aceste întrebări şi le pune fiecare cînd e singur, în învălmăşeala asta, scriitorul scrie. Şi iată că s-a precizat un al doilea lucru. S-a înţeles.

24

Aş vrea să precizez şi următorul lucru ; nu-mi mărturisesc scepticismul, nici lipsa de scepticism. Nu discut problema necesităţii şi a valorii alegerii. Poate se va spune că această profundă nesiguranţă se explică istoriceşte prin faptul că aparţin unei clase sau alteia, că sînt determinat sau nedeterminat de tendinţe ori de tradiţii diferite, contradictorii, ce nu pot sau pot fi explicate istoriceşte, dialectic etc. Repet că sînt momentele în care aleg, că iau partea cuiva, dacă nu cumva mi se pare că aleg şi că iau partea cuiva. încerc aici pur şi simplu să expun ceea ce se află în străfundurile mele ; expun şi mă expun. Cedez unor impulsuri sau mai degrabă mă opun impulsurilor altora. Sînt ...înclinat, ca toată lumea sau ca foarte mulţi dintre oameni, să mă opun la ceea ce mi se propune, la ceea ce mi se afirmă. Văd în afirmaţiile celorlalţi ceea ce e negativ sau fals. Cu ce drept pot să gîndesc că un lucru e fals sau că nu e fals ? Aleg, deci, afirm, neg, în ce priveşte mărunţişurile vieţii. Afirm că nu-mi place culoarea neagră şi că prefer albastrul. Am putea afla motivele pentru care prefer un lucru altuia. Asta ne-ar da prea mult de lucru. îi prefer de asemenea pe Balzac lui Eugene Sue, pe Shakespeare lui Feydeau. Am deci nişte criterii. Sînt criterii literare. în mare, da dacă-l prefer pe Shakespeare lui Feydeau, este pentru că mi se pare că universul shakespearean e mai amplu, mai complex, mai universal uman, mai profund, mai adevărat decît cel al lui Feydeau. Dar ce descopăr eu în Shakespeare, care să meargă mai departe decît Feydeau ? Tocmai acel zgomot şi acea furie, o întrebare mai amplă, pe care n-o găsesc la autorul francez de vodeviluri. în Feydeau, nu-mi regăsesc nici haosul, nici neorînduiala. Ceea ce regăsesc în Shakespeare nu sînt nişte răspunsuri, sînt întrebări şi evenimente, şi nişte constatări, nişte evidenţe. Nu vreo soluţie definitivă. Astfel, pot să spun că a te întreba fără a răspunde e mai adevărat decît a nu te întreba. Aflu de asemenea din cărţile pe care mi se întâmplă să le citesc că răspunsurile nu satisfac niciodată întrebările, că orice problemă pare a fi rezolvată greşit Toate dogmatismele sînt provizorii. Nu numai că mi se par provizorii, dar am şi impresia că nu sînt decît un sistem de ipoteze, de presupuneri, de feluri de a vedea, de păreri, ce pot fi înlocuite cu alte ideologii sau păreri. Ne explicăm lucrurile cum putem. Ideologiile, cu puţină

autosugestie, sînt toate confirmate de fapte, deşi ideologiile opuse demonstrează că cele dinţii sînt infirmate de fapte. Fiecare ar trebui să-şi alcătuiască micul *Discurs asupra metodei* pe cont propriu. Cît e de obositor ! Eu sînt : dar cine e acest „eu" ? Greu de ştiut, am zis. E o convenţie. Oricum, mai puţin imprecis decît „noi" şi decît impersonalul „se".
Există totuşi ceva. Există nişte lucruri. Putem folosi lucrurile, putem face un alt lucru cu lucrurile. Putem lucra, putem face, putem scrie. Eu pot să fac, pot să scriu. Se construiesc edificii. Nişte maşini ne transportă etc. E tot ce pot şti cît de cît mai precis. Putem calcula. Adică, pentru a simplifica, putem să ne deplasăm, putem rămîne pe loc, putem mînui nişte obiecte. Ştiu de asemenea că tot ce este şi tot ce se face, tot ce ni se pare că este şi că se face n-a fost dintotdeauna, că ceea ce se face se va desface. Prunul ăsta nu-i un cireş. Şi, pe deasupra, cine ştie dacă nu va deveni cireş în urma unor altoiri dibace. Şi prunul ăsta o să fie cîndva un exprun : nimic ; poate că înainte de a fi devenit tot felul de alte lucruri — preschimbările nu pot fi excluse din gîndirea noastră. Iar cînd prunul ăsta nu va mai fi, nimeni nu-mi va putea garanta că a fost. Am pofte, am dorinţe, nu cunosc motivele acestor dorinţe, acestor pofte : am impresia că, întorcîndu-mă la izvorul lor, reuşind să le înţeleg — ceea ce nu-i cu neputinţă — comportamentul şi pricina, dorinţele, pornirile, poftele, neliniştile, dragostea ura ar dispărea. Am impresia că nimic n-are vreun temei şi că numai o putere de neînţeles ne îmboldeşte. Nimic nu are nici un temei. Totul poate fi contestat înlăuntrul tău, ceea ce e exterior (ceea ce se numeşte „exterior"), fapte, obiecte, este de necontestat. De necontestat şi, pentru mine, fără raţiune de a fi, de a nu fi.
Explicaţiile pe care mi le dau eu însumi despre ceea ce fac mi se par incomplete, sau false, sau fragile. Neş-tiind aşadar care este ţelul existenţei, nu ştiu tocmai exact nici de ce scriu. Scriu, totuşi, dintotdeauna, aşa cum trăiesc dintotdeauna, întrebîndu-mă şi care este sensul vieţii mele. Sînt îmboldit să scriu, adică să mă întreb şi să privesc şi să spun ce văd. Insă, scriind, faptul de a denunţa ceea ce mi se pare că e rău, de a-i critica şi parodia pe ceilalţi şi purtarea lor, de a fi moralist, — toate astea mi se pare că nu se înscriu decît într-un cadru

foarte limitat. Iar cînd sînt părtinitor, mă întreb întotdeauna de ce sînt aşa şi-mi spun că n-ar trebui să fiu. Hotărîrile mele, luările mele de poziţie au ca punct de plecare nişte sentimente spontane, puţin controlabile, chiar dacă se traduc prin gînduri aproape limpezi, căci mai interesant decît să gîndim ar fi să ştim de ce gin-dim ceea ce gîndim. Cred că sînt mai autentic atunci cînd exprim în operele mele uimirea şi zăpăceala. Tocmai în uimirea asta se afundă rădăcinile vieţii. în străfundul meu, noaptea e cea pe care-o descopăr..., noaptea, sau mai degrabă o lumină orbitoare.
însă toate întrebările, simple ori complexe, naive ori subtile, nu sînt totuşi decît punctul de **plecare,** un fel de impuls originar destul de repede depăşit. Plecăm în călătorie, urmează să întreprindem o exploatare, nu ştim ce vom găsi. Pentru autorii pedagogi, traseul e cunoscut dinainte. In ce-i priveşte, nu vor avea nimic de descoperit. Ei n-au nici măcar nevoie să facă această călătorie, ei povestesc călătoria, descoperirile altora. E ceva cunoscut dinainte, făcut dinainte. Autorul nu va mai aduce nimic nou, va repeta, nu va aduce propria experienţă, deoarece nu va avea o asemenea experienţă. E normal ca întrebările să fie puse înaintea răspunsurilor. Autorul didactic şi politic impune nişte răspunsuri înainte de a pune întrebările, însă nu putem reuşi să dăm nişte răspunsuri vii în felul acesta. Punînd întrebarea, vom ajunge sau nu vom ajunge la răspunsuri. Insă, în literatură, nu faptul de a fi dat ori de a nu fi dat un răspuns va conta. O fiinţă care-şi pune întrebări şi le dă un răspuns este o fiinţă deopotrivă cu cea care-şi pune întrebări şi nu le răspunde. Căci o operă este o fiinţă vie şi un univers viu, iar important este faptul că ea e acest univers viu, adică adevărat. Vom reveni pe parcurs asupra acestei idei.
în orice caz, neliniştile ori seninătatea, dezorientarea ori siguranţa întrupate în operă, nu vor fi fost în cele din urmă decît materialele vii, mădularele unui organism, acele materiale vibrante.

într-asta stă valoarea lor, într-asta stă valoarea, adevărul unei opere. O operă, o piesă de teatru nu e un chestionar cu întrebări şi răspunsuri : adevăratele răspunsuri ale unei opere sînt constituite par şi simplu din ceea ce îşi răspunde ei înseşi, ea îşi răspunde sieşi, aşa cum o simfonie îşi răspunde sieşi, cum o pată de culoare răspunde unei alte pete de culoare din

acelaşi tablou. La teatru, aceste întrebări şi aceste răspunsuri sint persoanele unui joc : asta înseamnă teatru, să te joci de-a ceva ; iar însemnătatea operei va depinde de densitatea întrebărilor devenite viață, de complexitatea lor, de adevărul, de autenticitatea lor, de adevărul lor de creaturi vii, care nu e, desigur, adevărul exterior, de altminteri întotdeauna discutabil, al demonstrației. Aşadar, ca să scrii opere literare : romane, nuvele, poeme, memorii, eseuri, scenarii, piese de teatru, e de *n* ajuns pur şi simplu j>ă_fii sincer. Vocea sinceră râSunâ," se îacejauzita, va sa_zTcif vocea sincerității este puternică Dar dacă eşti auzit, asta nu vrea să spună neapărat că eşti ascultat. Ba chiar dimpotrivă, cel puțin la început. Atunci cînd spui ceva adevărat, adică ceva încercat, resimțit, oamenii nu te cred, oamenii nu vor să te creadă. Sau, cîteodată, adevărul poate părea inexpresiv, gol, oarecare : lucrul adevărat n-a fost surprins, el orbeşte, nu e văzut, vom vedea mai tîrziu. Ceea ce e adevărat, din acest adevăr care e autenticitate, ceea ce e adevărat pare insolit, neobişnuit. Este neobişnuit. Minciuna e banală. Semnul că eşti sincer e că eşti tratat drept mincinos ; deoarece eşti cinstit, eşti tratat drept şarlatan. Strigătul tău face o spărtură în obişnuințele mentale colective. Ceea ce era adevărat ieri, ceea ce era o descoperire intelectuală este depăşit, însă cristalizarea socială şi psihologică menține solid, într-o tradiție uscată, adevărurile devenite conformisme împietrite, comoditate, orbire, surzenie. Ştim că totul are tendința de a se îmburghezi, faptul acesta e deosebit de evident în ce priveşte revoluțiile.

'în sinceritatea, în căutarea, în explorarea sa, artistul sau scriitorul aduce adevărul său, adevărul ori realitatea persoanei sale, o realitate neaşteptată, şi pentru el neaşteptată, o revelație : la fel ca filozoful sau omul de ştiință. Bineînțeles, această realitate e mai mult sau mai puțin importantă. Dar, fie că e mare sau mică, realitatea asta e întotdeauna neaşteptată şi stînjenitoare. Reacția generală este de a o refuza : de ce să facem un efort, de ce să nu ne oprim la ceea ce cunoaştem deja, de ce să fim deranjați ? Ne putem lipsi de toate. Cu toate acestea, prezența nouă şi supărătoare se impune. Lumea îi dâ ascultare, în cele din urmă. Se interesează de tine, de ceea ce aduci, după ce a ridicat din umeri şi te-a luat peste

picior, eşti luat în seamă, se ține seama de ceea ce ai spus. Se constată că şarlatania era un adevăr. Lumea îşi dă seama că scriitorul abordează realul sub un aspect nou, că realul s-a mărit, că s-a îmbogățit. Artistul însuşi credea că inventează. De fapt, nu inventa, descoperea. Invenția şi descoperirea se identifică. Ceea ce scriitorul vedea ivindu-se din sine, în sine, era o realitate obiectivă pe care ceilalți o vor recunoaşte ca atare şi pe care nu vor mai putea să n-o admită. Cînd ceilalți o recunosc în sfîrşit, au impresia că au cunoscut-o mai înainte, dintot-deauna ; acest adevăr li se pare întrutotul simplu şi firesc. Ceea ce e ciudat devine normal, ceea ce e de neînțeles devine limpede, imposibilul se înțelege de la sine. Nu ne mai putem lipsi de lumea descoperită sau inventată, inventată şi descoperită de către autor. El e asimilat. Este integrat. Şi, adesea, adevărul acesta nou apare drept ceea ce este : un adevăr uitat, o lume scufundată şi regăsită. Şi apoi lucrul acesta devine aşa de firesc îneît pare banal. Articole, eseuri, studii, cărți se îngrămădesc ca să explice, în chip doct sau nu, ceea ce a adus scriitorul. Eşti analizat, eşti respins, eşti situat, se consideră că n-ai mers pînă la capătul a ceea ce aveai de spus, ți se cere să mergi mai departe într-un sens sau în altul, în funcție de ceea ce lumea vrea să te audă spunînd, de ceea ce unii sau alții ar vrea să te facă să spui. Ceea ce s-a scris despre mine este, cantitativ, incomparabil mai important decît ceea ce am scris eu însumi. Mă instruiesc citind comentariile care s-au scris pînă acum despre mine, în aşa măsură incit, dacă aş avea memorie şi aş fi un spirit metodic, aş putea face o teză de doctorat despre opera mea. Aş putea face chiar, şi asta ar fi cu mult mai interesant, o teză despre psiho-sociologia comentatorilor mei. într-un anume sens, opera pe care ai scris-o este falsificată. E ca şi cum n-ar mai fi ea însăşi (dar ce înseamnă o operă care n-ar mai fi decît ea însăşi ?). E ca şi cum n-ar fi decît ceea ce spun despre ea ori fac din ea ceilalți. Cunoscînd mediul social căruia îi aparține criticul, cunoscînd doar ziarul sau revista la care scrie, cunosc dinainte şi ce va spune el despre noua piesă pe care tocmai am terminat-o, dacă îi va plăcea, dacă o va detesta. Tot aşa, îmi e de-ajuns să citesc o analiză, o recenzie, un simplu rezumat al oricăreia dintre piesele

mele, ca să ştiu care e orientarea ideologică sau politică
29
a criticului ; pot să-i fac cu uşurinţă portretul intelectual şi moral. într-adevăr, dacă opera e nouă, asta nu înseamnă că criteriile sînt noi, poziţiile sînt dinainte ho-, tărîte, sînt înţepenite. Asta vrea să spună, pare-se, şi că opera nu e destul de nouă pentru a sfărîrna criteriile curente, că noutatea ei nu e îndeajuns de puternică, că s-a reuşit adaptarea ei la nişte formule stabilite, ori că mai e nevoie de timp pentru ca ea să poată vorbi în autenticitatea ei, pentru a fi cu adevărat ascultată.
Autorul însuşi e uimit de răsunetul pe care 1-a avut. Se simte fericit, desigur. E mai ales neliniştit. Fericit, fiindcă, deşi era profund sincer, s-a întrebat întotdeauna dacă era aşa cu adevărat, dacă n-a trişat fără voia lui. Cred că am explicat faptul că semnul unei sincerităţi, al adevărului, e tocmai noutatea unui lucru. Ceea ce e original este adevărat. Ceea ce seamănă cu tot ceea ce se face e mincinos, căci convenţia este minciună impersonală. Este sincer sau adevărat ceea ce alţii nu ţi-au spus. Papagalul nu e sincer. Ceea ce spune nu-1 priveşte, ceea ce spune, el nu înţelege. Ca să înţelegi, trebuie să fii nou. Aşadar, dacă scriind, autorul se întreabă în ce măsură are dreptate, în ce măsură are dreptul să scrie ceea ce scrie, şi dacă aşteaptă să fie confirmat, el se: întreabă de asemenea, din momentul în care lumea s-a întors către el, dacă ceilalţi au dreptul să spună ceea ce spun despre opera luiJScriem ca să ne dăm pe mîna celorlalţi, sîntem nemulţumiţi că ne-am dat, nemulţumiţi şi neliniştiţi. Autorul poate avea impresia că ceea ce a spus, ceea ce a făcut, n-a fost neînţeles ci răstălmăcit, falsificat de toţi cei care vor să supună opera scopurilor lor personale, care vor să facă din ea un instrument al teologiei lor, al moralei, al politicii lor, care vor s-o folosească drept o ilustrare ori o justificare a lor înşile. Semnul valorii unei opere este sinceritatea ei, adică noutatea, adică puritatea ei. în subiectivitatea lui profundă, artistul este esenţialmente obiectiv. Tocmai de ;.ceea este el în acelaşi timp nou şi vechi, adică permanent, necunoscut şi cu putinţă de recunoscut.
La fel stau lucrurile şi în ce priveşte valoarea criticilor. O critică e valabilă în măsura în care nu oglindeşte, locurile comune ale criticii şi ale sistemelor de gîndire aflate în circulaţie. O critică, o exegeză sînt bune în măsura în care exegetul abordează opera cu un ochi nou,
30
sincer, obiectiv, în măsura în care, fără să-şi abandoneze totuşi criteriile, e gata să le repună, de fiecare dată, in discuţie. Nu ştiu, însă mă întreb dacă criticul nu trebuie să fie, la modul ideal desigur, omul obiectivităţii absolute, dacă creatorul nu trebuie să fie, tot la modul ideal, omul subiectivităţii totale. Criticul rău este criticul orgolios, cel care vrea să se impună în faţa operei, cel care ia faţă de operă o atitudine de superioritate. Mai degrabă decît un învăţător, criticul trebuie să fie elevul operei. E-tot atît de greu sa fii :tu însuţi, pe cît e de greu să renunţi la tine însuţi. Faptul de a avea un criteriu, o scară de valori, nu e neapărat semnul obiectivităţii. Pe deasupra, diversitatea criteriilor e aşa de mare, încît ea nu face decît să sporească confuzia. Mi se pare întrutotul posibilă o critică fără criterii, o evaluare fără o scară de valori. Ar fi de ajuns, poate, pentru asta, -ca criticul să fie cel ce descrie opera, adică tocmai cel care merge pe urmele operei. Poţi fi, desigur, filozof, moralist, psiholog, sociolog; dar morala, sociologia, filozofia unei opere, deşi întrutotul legitime, sînt astfel pe un alt plan. Ele nu sînt critica operei. E o altă muncă. însă, descriind opera, urmînd-o în mersul ei, o clarificăm, acesta e chiar singurul mod de a o clarifica. Ne dăm seama astfel dacă străbaterea universului operei este posibilă, vedem încotro ne conduce şi dacă ne conduce undeva, dacă nu există fundături, impasuri, dacă opera are o coerenţă dincolo de incoerenţele şi contradicţiile sale. A scrie înseamnă şi a gîndi mergînd, a scrie înseamnă "a explora. Criticul trebuie să refacă parcursul poetului. Poetul şi-a urmat adeseori traseul într-un fel de noapte sau de penumbră. Cît despre critic, el reface acelaşi traseu, cu o lanternă în mînă, luminînd. S-a spus că opera e un edificiu. Edificiul trebuie să stea în picioare. Criticul trebuie să-şi dea seama dacă nu plouă înăuntru, dacă scările nu se prăbuşesc, dacă nu te loveşti cu nasul de

uşile închise ce te împiedică să pătrunzi în încăperile clădirii, dacă nu există curse.
Scriind, poetul trebuie să uite toate celelalte opere pe care le va fi putut cunoaşte. La modul ideal, criticul trebuie să-şi amintească de toate operele existente, pentru simplul motiv că trebuie să ne spună dacă această operă nu repetă ce s-a mai spus. Dacă nu e o repetiție, asta nu înseamnă că trebuie să fie lipsită de orice legătură cu
31
altceva : ea îşi are locul într-un ansamblu ; ea este, în acest ansamblu, deosebită de restul ansamblului : o voce. însă mă întreb dacă asta este într-adevăr critică, dacă nu e de-acum istorie literară sau literatură comparată. în munca sa de descriere a operei, pe care trebuie s-o pătrundă în articulațiile ei intime, criticul nu trebuie nici măcar să spună dacă-i place ori dacă nu-i place, dacă o preferă sau nu alteia, căci aceasta înseamnă de-acum subiectivitate şi, cum ştim, gusturile nu se discută. Descrierea ar trebui să fie singura lui judecată, critica e constatarea realității unei opere, a logicii sale ; este o muncă de verificare sau de constatare. Defectele operei reies, după părerea mea, din descrierea analitică a celui care o descrie. Prin asta este descrierea o judecată. Defectele sînt nişte defecte de construcție. Cuvîntul construcție este destul de puțin precis. Nu e vorba întotdeauna de o construcție în înțelesul obişnuit al termenului, în înțelesul clasic ; uneori, o lipsă de construcție e tot o construcție. Ar trebui să spunem mai curînd că defectele unei opere sînt o lipsă de precizie. Nu e vorba de imperfecțiuni, şi acest cuvînt e tot imprecis, ci e vorba de un „fals". Defectele operei se datorează unor fapte ce nu sînt conforme cu ea însăşi, faptului că o operă se îndepărtează nu de regulile artei, căci nu ştim ce înseamnă regulile artei, există tot felul de reguli şi tot felul de estetici, ci de propriile ei reguli, adică de ea însăşi, însă fiecare operă e importantă în măsura în care îşi inventează propriile reguli. Nişte estetici pot să se clădească pornind de la regulile pe care o operă şi le-a dat. O altă operă poate impune alte reguli, care sînt ale sale şi care se generalizează. Tocmai de aceea nu se armonizează sistemele de estetică. E posibil ca regulile pe care le impune o operă să fie secundare.
Mi se pare însă că sistemele şi criteriile se clădesc tocmai pe baza acestor reguli secundare. Poate că există o lege fundamentală şi absolută. Nu cred s-o fi găsit cineva. Nici o definiție a artei nu e mulțumitoare. Defectele operei ies la iveală cînd analiza constată o eterogenitate care dizolvă opera, atunci cînd conține contradicții interne ce se neutralizează în loc să se opună în mod creator, viu. O operă e rea atunci cînd nu este ea însăşi, cînd nu îngăduie constatarea existenței a ceva ca un fel de ființă unică, o ființă care nu e o altă ființă. Nu e vorba
32
de o. ființa căreia i s-ar cere să fie frumoasă ori sănătoasă, ci care, sănătoasă ori nesănătoasă, frumoasă ori pocită, este o ființă de neînlocuit, ce nu poate fi schimbată cu alta. Lucrurile nefolositoare, greşelile unei opere sînt ceea ce nu-i aparține. Opera e deci organizată, vreau să spun că ea este un organism. Prin asta e adevărată o operă şi arta se contopeşte cu adevărul. Acest adevăr este, bineînțeles, subiectiv, şi tocmai acest adevăr subiectiv este singurul adevăr al artistului. O subiectivitate atît de totală, atît de profundă, încît sfîrşeşte prm a se alătura obiectivității : artistul trebuie să fie obiectiv sau adevărat în subiectivitatea lui. Opera este expresia unei vederi, această vedere se întrupează, adică e organizată, încă o dată —■ ea este un organism viu cuprinzînd in sine toate antagonismele care trebuie s-o alcătuiască, dar nu s-o distrugă. Cu cît opozițiile, liniile de forță, pasiunile sînt mai complexe şi mai numeroase, cu atît opera este mai importantă şi, întrucît opera este un organism viu, ca o ființă, tocmai prin asta e ea, în acelaşi timp, invenție şi descoperire, imaginară şi reală, folositoare şi ne-folositoare, necesară şi de prisos, obiectivă şi subiectivă, literatură şi adevăr. Ea purcede dintr-un joc care nu e minciună. Desigur, putem respinge această operă, putem s-o judecăm drept dăunătoare, aşa cum putem să condamnăm ori să omorîm pe cineva.
Aceasta nu mai e treaba criticului, ci a moralistului, a sociologului, a teologului, a călăului.

Nu mai e treaba criticului, a celui care descrie. Nu e treaba criticului nici să explice de ce ființa asta e aici pentru ceilalți, de ce este ceea ce este, de ce se face din ea ceea ce este ; nu spun că munca asta e inutilă, fastă ori nefastă, spun că e o altă treabă.
Mi se pare acum că am reuşit totuşi, poate, să precizez anumite lucruri. Constat deci că pasiunile, veleitățile autorului, că toate motivele, pe care şi le oferea sau pe care nu şi le putea oferi ca să scrie, nu contează, ori sînt depăşite. Opera este această depăşire. Opera îi scapă. Ea e altceva decît a vrut el să facă din ea. Este o ființă autonomă. Tot aşa, cei ce vor să fixeze un țel operei autorului întorc de asemenea spatele operei. însă chiar dacă am vrea să-i întoarcem spatele, n-am putea s-o negăm, aşa cum nu putem nega existența unei persoane^ fie că ne place sau nu această persoană. Ea este ceea ce

este. Este. Aici. Trebuie să ținem seama de ea. Starea civila, criticul descriptor i-a constatat naşterea, a înregistrat-o, i-a dat semnalmentele, a constatat că nu e copilul altuia, că este o făptură omenească, nu o pisică sau un peşte. Ce să facem din ea ? Asta e altceva.
Aşadar, a critica înseamnă a discerne. A discerne sau a vadea înseamnă a distinge (asta e chiar asta, constat că **e** aşa) şi a separa (asta nu e aia). „Iată ce este opera, trebuie să ne spună criticul pur. V-o expun. Vă arăt ce este ea, pînă la articulațiile ei, cu precizie, iat-o, iată radiografia ei, iată cartea ei de identitate." Critica care este discernămînt e un domeniu separat. încă o dată, criticul poate fi dublat de un filozof al artei sau de un filozof, se poate tripla cu un psiholog, se poate cuadru-pla cu un moralist; el poate face şi istorie literară sau literatură comparată, dar filozofia, istoria etc. trebuie să vină după critica obiectivă. Domeniile sînt distincte, ele nu trebuie să impieteze unele asupra altora.
Dacă descrierea e foarte strînsă, aşa cum trebuie să fie, dacă e strîns legată de operă, ea îngăduie să i se surprindă unicitatea, pătrunzînd în articulațiile intime, vibrante ale operei, ne face să-i cunoaştem mersul, conduita (să spunem mai degrabă conduită decît construcție, căci cuvîntul construcție ar putea fi înțeles în mai multe feluri), ne face să scoatem în relief, ca de la sine, intenția şi semnificația ei. în acelaşi timp, descrierea unei opere care nu trebuie, bineînțeles, să nu se poată aplica decît la această operă, permite să se pună în evidență ceea ce este universal în ea, îi îngăduie să se desprindă pe fundalul uman comun, permanent, pe care se sprijină şi care o îndreptățeşte. Orice operă este o apariție neobişnuită, întrucît este unică, şi în acelaşi timp cu putință de recunoscut.
De fapt, „critica" obişnuită, exterioară operei, n-o desemnează foarte bine pe aceasta în originalitatea ei individuală. Ceea ce spune ea despre operă s-ar putea aplica la mai multe alte opere, la o aceeaşi familie de opere. Putem experimenta cu uşurință acest lucru. Luați un comentariu al unei opere literare sau dramatice, sau al uaui tablou ; păstrați comentariul, schimbați numai numele autorului, titlul sau rezumatul operei puse în discuție, puneți, bineînțeles, alte citate, şi veți vedea că

comentariile comentatorului se pot aplica tot atît de bine noilor citate, operei întregi cu care ați înlocuit-©. Nimeni nu va băga de seamă înlocuirea. Aceasta se datorează faptului că comentatorul se leagă de secundar, de ceea ce este secundar, nu de ceea ce este esențial, că s-a desprins, că s-a refugiat în generalități, în nişte lucruri mai mult sau mai puțin vagi. Aceasta din ?auză că comentatorul a lăsat să-i scape opera şi pentru că n-a reținut din ea decît ideile generale, filozofia, morala. El n-a văzut în operă decît ilustrarea acestora, în vreme ce opera în realitatea ei intimă e cu totul altceva decît această ilustrare, decît aceste idei generale ce pot aparține unei întregi serii de alte opere.
Experiența e uşor de făcut. Să luăm un exemplu din critica picturii : iată critica unui tablou făcută de Andre Lhote. Citez : „Se va observa grija cu care pictorul s-a străduit să evite repetiția, îngroşarea culorilor şi diluarea, aceste răni ale picturii. Fiecare obiect e **redus** la un semn pur, particularizat la extrem, oferind cel mai mare contrast în raport cu vecinul său. Diferențierea se va opera deopotrivă între obiecte şi suprafețe : nu pot fi găsite două care să

semene ca formă şi dimensiuni. Rapelurile necesare legăturii maselor se operează cu ajutorul unor elemente echivalente, dar deosebite ca natură"... şi mă întreb dacă această analiză nu se poate aplica mai multor tablouri care au evitat repetiția şi alte „răni ale picturii", mai multor tablouri în care obiectul este redus la un „semn pur, particularizat ia extrem şi oferind cel mai mare contrast în raport cu vecinul său". Mă întreb, de asemenea, dacă — atunci cînd Andre Lhote, vorbind despre un alt tablou în care ne spune că „fiecare element e dispus în aşa fel îneît constituie. împreună cu elementul vecin, o adevărată compoziție bazată pe un sistem de compensare de unghiuri (drepte, obtuze, ascuțite), de curbe (mai mult sau mai puțin deschise sau închise) şi de dimensiuni niciodată asemănătoare"... şi că „nimic nu e aici mai ordonat decît această aparentă îm-prăştiere, că nimic nu este mai neaşteptat pentru analiză" — nu vorbeşte despre mai multe tablouri a căror compoziție e bazată pe un „sistem de compensare de unghiuri" şi despre toate tablourile în care o „aparentă împrăştiere" ascultă o ordonare secretă. Ne putem întreba şi dacă nu de un Mondrian ori de un G. "Van "Velde

e vorba în această descriere. Ei bine, nu ! Andre Lhote ne vorbeşte de un Breughel şi de un Mantegna. Sau încă : „Arta sa rămîne foarte apropiată de natură,:, impresionistă chiar şi în cîteva dintre peisajele în care .regăsim intactă şi vibrantă senzația... legănării bărcilor şi a pînzelor într-un port" — ne spune un alt mare critic (pe care îl stimez). Dar despre ce ne vorbeşte el ? Despre Dufy ? Despre un pictor impresionist ? Despre un maestru mai vechi ? Cîtuşi de puțin. Despre Manessier ne vorbeşte. Cînd acest critic ne mai spune : „noaptea de Bobotează într-o legendă populată de spiriduşi şi de inorogi şi străbătută deopotrivă de convoiul Regilor Magi!.. cu atmosfera feerică a poveştilor, un fel de sugestie a unui orientalism fastuos", nu de Delacroir, nici despre un pictor al Renaşterii, nici despre un pictor suprarealist este vorba, ci tot de Manessier. Se cuvine să ne întrebăm dacă, la extrema limită, singura critică posibilă n-ar fi aceea de a rezuma opera, de a ne-o povesti, ori, şi mai bine, de a ne arăta tabloul despre care se vorbeşte ori de a reproduce pur şi simplu un poem, im roman în întregul lui. în acest caz, singurul comentariu cu putință, care n-ar falsifica opera, ar fi lipsa comentariului. Nu merg pînă acolo, bineînțeles. Mi-e de ajuns să spun că criticul trebuie să fie un fel de anatomist conştiincios. Poate că criticul bun ar fi şi cel care ne-ar explica opera, care ne-ar traduce-o, care ne-ar spune ce vrea să spună ea : aşa cum Thibaudet, mi se pare, a făcut-o în exegeza poeziei lui Mallarme şi a lui Valery. Spuneam că criticul este cineva care are memorie : el trebuie deci să ne spună dacă o operă este nouă. Dacă e nouă, este pentru că e unică, noutatea ei este valoarea ei. O operă trebuie să fie nouă, ea mai trebuie să fie adevărată. Poate că ne vom lămuri puțintel, în cele ce urmează, asupra înțelesului acestui adevăr. Adevărul acesta este pur şi simplu expresia unei sincerități profunde a artistului. Valoarea mai mult sau mai puțin mare a unei opere nu poate fi aşadar determinată decît de bogăția ei mai mult sau mai puțin mare ; de complexitatea mai mult sau mai puțin mare a universului acestei ființe nou apărute, opera. O operă vine în urma multor alte opere. Ştim acest lucru. Asta vrea să spună pur şi simplu că ea are o ereditate, că e copilul părinților săi, dar că nu e tot una cu părinții săi. , :

Ih fapt, lucrurile se petrec altfel, căci critica este, practic, un amestec de de toate, ea este adesea totul în afară de critică ; pornind de la subiectivitatea lui, expri-mîndu-şi subiectivitatea, creatorul se obiectivează ; ieşită din "el, exteriorizată, opera dobîndeşte o existență în sine. Crezînd că se stăpîneşte, autorul se descotoroseşte de sine, Dimpotirvă, criticii rîvnind la obiectivitate sau la o anumită obiectivitate nu-şi exprimă, cel mai adesea, dectt subiectivitatea.

S-a spus că autorul scrie o piesă, că actorii joacă alta şi că spectatorii văd în ea o a treia. Situația este şi mai coniplexă. Adevărul unei opere este mai fărîmițat, iar aceste adevăruri fărîmițate se înfruntă, se opun uneia altora, se neagă în aşa măsură încît din operă nu mai pare să rămînă decît un pretext pentru multiple interpretări contradictorii, opera nemaipărînd să fie

decît locul de întîlnire al interpretărilor pentru care ea e ura pretext depăşit. Există un fel de voinţă ori de voinţe de a deturna opera de la semnificaţia ei, şi dacă nu mai există negaţie, deturnare, interpretări multiple şi contradictorii, nu mai există nimic. O operă definită şi clasata e moartă. Ca să reînvie, trebuie oare să i se dea *o* interpretare nouă, adică să se facă din ea altceva decît tot ce a fost mai înainte ? O operă nu pare să fie decît ceea ce binevoiesc ceilalţi să gîndească despre ea. Ori este pur şi simplu o anume putere de iradiere. Aceasta pentru că, închipuindu-şi că vorbesc despre ceilalţi, criticii' vorbesc, practic, despre ei înşişi, nu se descotorosesc de eul lor. Ceea ce scriu ei le oglindeşte psihologia mai mult decît îşi oglindeşte opera autorul. Opera este, am putea spune, imaginea autorului ; critica ce se face pare a fi doar răsfrîngerea, imaginea însăşi a criticului. Ir* practică, critica este un document al criticilor, mult mai mult decît un document, o dare de seamă asupra operei.
Criticul rămîne propriul său prizonier, îşi exprimă sentimentele, mentalitatea, mentalitatea epocii sale căreia îi este tributar, pasiunile, opţiunile. în zilele noastre, orice critic e un partizan. El nu vrea să vadă în. operă decît ilustrarea dorinţelor sau ideilor sale, aprobă ori dezaprobă opera în măsura în care aceasta este conformă dorinţelor sale, ideilor sale. Dacă o operă este, evident, expresia vie a timpului său (între altele), însă universalizată, trecînd de la temporal la extratemporal,

criticii nu sint decît expresia particulară neuniversalizată, neobiectivată, nedistanţată, a propriei lor mentalităţi. Orice critică e prinsă doar în actualitatea ei, orice critică este ziaristică. Critica, fiind astfel expresia unei prejudecăţi, sau involuntar subiectivă, este, tocmai datorită acestui fapt, falsificată.
între altele, criteriile împiedică obiectivitatea criticii, criteriile, adică deopotrivă nişte dogme estetice, filozofice sau morale. Cu toate că aşa cum am văzut, criticul ar trebui să-şi repună în discuţie criteriile prin intermediul operei, cea pe care o pune în discuţie este opera, făcînd-o tributară doctrinei sale. în realitate, este limpede că opera e cea care determină doctrina. Aşa se petreceau lucrurile în punctul de plecare. Obişnuinţa, rutina, lenea mentală, uşurătatea îl fac pe critic să nu-şi mai repună în discuţie propriile principii. Totuşi, în acest caz, nu e vorba încă decît de o neînţelegere, oarecum dezinteresată. Foarte adesea e vorba despre altceva. E mai grav cînd criticul este militantul unei morale, al unei teologii, al unei politici. Pentru el, opera va fi sau nu valabilă în măsura în care va putea servi ca ilustrare sau ca argument pentru a sprijini acea morală, acea teologie, acea politică. Unul dintre prietenii mei regizori rezuma problema în felul următor : „Dacă am o bună mitralieră, care funcţionează perfect, şi care trage în prietenii mei, nu pot spune **că, întrucît** trage în prietenii mei, mitraliera asta e rea. Dacă am o mitralieră ce funcţionează prost, se poticneşte, şi care trage în duşmanii mei, nu pot spune că, întrucît trage în duşmanii mei, este o bună mitralieră". A **şti** dacă mitraliera trage bine sau rău în oricine, aceasta e treaba criticului. Asupra cui trebuie să tragă ea, trebuie să hotărască partizanii, sociologii, politicienii. însă cel mai adesea, critica depinde pur şi simplu de dispoziţia criticului : arţag, pizmă, gelozie, simpatie sau antipatie personale, normale pentru nişte oameni ce locuiesc împreună în acelaşi oraş. Fie că sînt prieteni ori că se ceartă, acest fapt e suficient pentru a invalida critica jurnalistică, cea care, din nefericire, are cea mai mare eficienţă în realitatea imediată.
Oamenii de litere, autori şi critici, constituie un grup destul de restrîns ; un fel de familie ai cărei membri, ca în toate familiile, îşi poartă pică unii altora din diferite motive ori interese mărunte. Rufele murdare nu se spală

în familie. Ele sînt întinse în văzul întregii lumi. Grav este faptul că nu numai publicul, care nu cunoaşte nimic din evenimentele mărunte, ia afirmaţiile drept un lucru sigur, însă profesorii, cercetătorii, criticii îndepărtaţi sînt înşelaţi. Ei cred în obiectivitatea criticilor. Reiau argumentele, le dezvoltă, fac fişe, căci e curios să observi că explicaţiile unei opere contează mai mult decît opera însăşi. Chiar şi oamenii cei mai informaţi le rabdă. Foarte rari

sînt cei care citesc opera într-un mod independent, neținînd seama de tot ce s-a spus despre ea. Operele ajung la ei gata interpretate, supraîncărcate de comentarii, acoperite de explicații, de umbre şi de lumini care nu aparțin operelor. Uneori ia naştere în felul acesta o întreagă falsă ştiință literară. Lucrul acesta mi se pare foarte limpede îndeosebi pentru critica dramatică, deoarece aceasta e mai legată de actualitatea imediată, **pentru** că e mai apropiată de ziaristică, de faptele diverse, decît oricare alta.

Am spus că creatorul autentic este de o sinceritate absolută. Ceea ce spune el e adevărat, dar care este acest adevăr, care este această sinceritate ? întîmplările pe care autorul ni le povesteşte sînt inventate, nu sînt deci adevărate. Sînt născocite, şi tocmai de aceea autorul **nu** minte. într-adevăr, a inventa înseamnă a crea, **înseamnă** a se descoperi. Deoarece opera creată este inventată sau imaginată, ea este o ființă vie, cum am spus. O ființă vie şi reală. O operă este de o realitate indiscutabilă. *A* minți înseamnă a ascunde sau a încerca să substitui © realitate altei realități. înseamnă a trişa, înseamnă a nega sau a afirma nişte lucruri cu un anumit scop, meschin ori generos din punct de vedere moral, de lăudăroşenie sau de propagandă. Autorul se recunoaşte prin personajele pe care le născoceşte ori le închipuie. Cunoaştem cu **toții** faimoasele cuvinte ale lui Flaubert : „Doamna Bovary sînt eu", spune el. Autorul nu înlocuieşte un lucru cu altul, cum face mincinosul, el face un lucru care e lucrul acesta. Tocmai de aceea adevărul îşi trage izvoarele din jmaginar. în realitate, Doamna Bovary nu era, fără îndoială, întrutotul Flaubert, ci era copilul lui Flaubert. Născută din el, ea îi scapă. într-un anume fel, un autor tezist e un falsificator. El îşi conduce personajele, de Pildă, spre un scop determinat, le impune o direcție, ştie dinainte ce trebuie să fie ele, înstrăinează libertatea pro-

priilor sale personaje şi a propriei sale creații. Arta lui nu mai este o explorare, deoarece este tributară unui domeniu exploatat dinainte ; creaturile sale nu sînt decît nişte marionete, nu vor mai exista revelații în ceea ce face, ci doar o ilustrare, o exemplificare. Totul e dat din punctul de plecare. Autorul ou teză nu poate fi un autor de bună-credință, nu mai e sincer. în acelaşi timp, bineînțeles, nici opera lui, nici personajele sale nu ne vor mai putea surprinde. Nici o teză nu e în mod absolut obiectiv adevărată. Autorul cu teză îi dă acesteia prioritate asupra oricărui alt adevăr posibil. Desigur, însuşi autorul cu teză poate fi un creator autentic ; aceasta, în măsura în care, în ciuda intențiilor sale inițiale, teza e depăşită, în mod conştient sau nu, în măsura în care el nu mai este condus de personajele sale şi e purtat de elanul său creator. Am spus mai înainte că poate cea mai mare parte dintre autori au vrut să facă propagandă, dar că marii autori sînt cei ce n-au reuşit să facă propagandă, în cele din urmă, personajele lor îi conduc. Se vorbeşte foarte mult, de multă vreme, despre nevoia de a face un teatru popular. Nu înțeleg ce înseamnă asta. E vorba oare de un teatru care s-ar naşte dintr-un fond arhaic primitiv ? E vorba de un teatru scris de popor — iar în acest caz ce este poporul ? E vorba despre un teatru scris pentru popor, de un teatru educativ şi de educație politică ? In acest caz, regăsim teatrul tendențios, teatrul cu teză căruia i-am negat buna-credință, adevărul, valoarea. Acest gen de teatru e legat de diri-jisme şi de tiraniile spiritului şi de autoritățile publice stabilite. Ştoun dirijism. Căci nu vreau să spun că opera nu trebuie să aibă nişte linii de direcție şi că trebuie să fie lipsită de semnificație. Numai că această direcție trebuie să-i aparțină, să-i fie lăuntrică, ea nu trebuie să vină din afară, adică dirijismul falsifică direcția, abate opera de la semnificația ei proprie. De fapt, poporul sîn-teți dumneavoastră, sîntem noi, sînt eu, toți avem dreptul să scriem, ne dezvăluim scriind ; nu sîntem despărțiți în chip fundamental unii de alții, fiecare e în toți, tocmai de aceea vorbeşte opera. Ea vorbeşte în chip nou. Uimeşte. E o ființă neindentificată, însă care poate fi indentificată. Indiferent, aşadar, de ceea ce a vrut ori a crezut autorul că vrea să dovedească ; dincolo de sentimentele

personale, de nelinişstea, de ambiția sa, dincolo de toate astea, trebuie să se iase purtat de elan.

El simte deodată că o lume, aşteptată şi neaşteptată, se dezvăluie şi se Iveşte în faţa ochilor săi miraţi. Lumea aceasta care i se arată e la fel de ciudată ca şi lumea în care trăim cu toţii, căci lumea e ciudată dacă aruncăm asupra ei o privire nouă şi atentă în momentele de răgaz pe care ni le lasă frămîntarea de fiecare zi. Autorul trebuie să lase această lume să iasă la lumină. Lumea aceasta e adevărată şi plăpîndă. Nu trebuie să se atingă de ea, nu trebuie să se amestece în ea. Trebuie s-o privească, s-o contemple cu cea mai mare băgare de seamă. Trebuie să aibă impresia că-şi lasă să vorbească de la sine personajele, că lasă evenimentele să se desfăşoare fără să intervină. Spectator al subiectivităţii sale, el se distanţează de ea. Ceea ce crede el despre ea, va spune-o poate după aceea, căci are dreptul să fie deopotrivă criticul şi moralistul său, propriul său filozof ori psiholog. Pentru moment, el nu ştie ce trebuie să gîndească despre ea. Ba chiar nu trebuie să gîndească nimic despre ea, trebuie doar să-i constate existenţa. Dacă autorul e foarte atent, dacă e foarte obiectiv, îşi va da seama că fiinţa sau lumea asta cerea să se nască, că are legile ei, logica ei, un destin. Dar el trebuie s-o lase să se desfăşoare, aşa cum este, aşa cum trebuie să fie, aşa cum vrea să fie, lăsată în voia ei, în libertatea ei.

Grijile autorului sînt depăşite, el este depăşit. Măruntele lui probleme nu contează ; a găsit, a văzut; o lume se iveşte ; fără să demonstreze ; trăind. Mirat de toate, mirat de nimic, autorul are sentimentul că a dat doar un imbold acestei~mişcări, că a deschis doar porţile, îngăduind acestei lumi, acestor făpturi să iasă din sine, să se nască, să se dezvolte, să trăiască. Şi vom putea probabil să ne dăm seama că, depăşind falsul sau adevăratul, ori mai degrabă definiţiile rigide ale adevăratului şi ale falsului, ale unei morale ivite dintr-o Ideologie abstractă, opera imaginară este singura revelatoare, avîndu-şi rădăcinile în realitatea fundamentală care este viaţa ; continuînd apoi să fie prezentă, în permanenţa ei nesupusă preschimbărilor, de neclintit în const'/ucţia ei, căci dacă va putea fi resimţită în chip diferit, cele ce se vor modifica necontenit vor fi sensibilităţile, punctele de vedere, lăsînd-o, în ce-o priveşte,

invulnerabilă, intactă, nealterată. Acesta e sensul *în* care putem vorbi despre o „anumită eternitate" a operei de artă, în timp ce restul se prăbuşeşte, se alterează, sclav al schimbării : ideologii perimate, ipoteze confirmate apoi infirmate, gîndiri dărăpănate *.

(Revue de Metaphysique et ăe Morale, nr. 4, 3063)

Experienţa teatrului

• Conferinţă ţinută la „Coltege philosophique", în mai 1962.

Cînd mi se pune întrebarea : „De ce scrieţi piese de teatru ?", mă simt întotdeauna foarte încurcat, nu ştiu ce să răspund. Mi se pare uneori că m-am apucat de scris teatru pentru că îl uram. Citeam opere literare, e'seuri, mergeam ia cinema cu plăcere. Ascultam din cînd în cînd muzică, vizitam galeriile de artă, dar nu mă duceam, ca să zic aşa, niciodată la teatru.

Cînd, cu totul întîmplător, mă aflam acolo, era ca să însoţesc pe cineva, ori pentru că nu puteam refuza o invitaţie, pentru că eram obligat să mă duc.

Nu simţeam nici o plăcere, nu participam. Jocul actorilor mă jena : mă simţeam jenat pentru ei. Situaţiile mi se păreau arbitrare. Era ceva fals, mi se părea, în toate acestea.

Reprezentaţia teatrală nu mă vrăjea. Totul îmi părea un pic ridicol, un pic penibil. Nu înţelegeam cum puteai să fii actor, de pildă. Mi se părea că actorul făcea un lucru inadmisibil, reprobabil. Renunţa la sine, se abandona, îşi schimba pielea. Cum putea accepta să fie un altul ? să joace un personaj ? Era pentru mine un fel de trişare grosolană, cusută cu aţă albă, de neconceput.

Actorul nu devenea de altfel altcineva, se prefăcea, ceea ce era — mă gîndeam — şi mai rău. Asta mi se părea jenant şi, într-un fel, necinstit. „Cît de bine joacă", spuneau spectatorii. După părerea mea, juca rău şi era iau să joci.

A merge la un spectacol însemna pentru mine a mă duce să văd cum nişte oameni, aparent serioşi, se dau în spectacol. Cu toate astea, nu sînt un spirit absolut banal. Nu sînt un duşman

al imaginarului. Am gîndit chiar întotdeauna că adevărul ficțiunii e mai profund, mai în-

cărcat de semnificație decît realitatea cetidiană. Realismul, socialist sau nu, e dincoace de realitate. El o îngustează, o atenuează, o falsifică, nu ține seama de adevărurile şi obsesiile noastre fundamentale : dragostea, moartea, mirarea. El înfățişează emul într-o perspectivă redusă, înstrăinată ; adevărul nostru e în visele noastre, în imaginație ; totul, în fiecare clipă, confirmă această afirmație. Ficțiunea a precedat știința. T©t ce visăm, adică tot ce dorim e adevărat (mitul lui Icar a precedat aviația, iar dacă Ader şi Bleriot au zburat, este pentru că toți oamenii au visat zborul). Nu există alt adevăr decît al mitului : istoria, încercînd să-1 realizeze, îl desfigurează, îl ratează pe jumătate ; ea e impostură, mistificare, chiar dacă are pretenția că „a reuşit". Tot ce visăm poate fi realizat. Realitatea nu e de realizat : ea nu este decît ceea ce este. Visătorul, sau gînditorul, sau savantul e revoluționarul, el este cel care încearcă să schimbe lumea.
Ficțiunea nu mă jena deloc în roman şi o admiteam în cinematograf. Ficțiunea romanescă la fel ca şi visele mele mi se impuneau într-un chip cu totul firesc ca o realitate posibilă. Jocul actorilor de cinema nu provoca în mine acea indispoziție nelămurită, acea jenă produsă de reprezentație la teatru.
De ce nu mi se impunea realitatea teatrală ? De ce adevărul ei îmi părea fals ? Iar falsul de ce mi se părea că vrea să se dea drept adevăr, să se substituie adevărului ? Era oare greşeala actorilor ? a textului ? a mea ? Cred că înțeleg acum că ceea ce mă jena la teatru era prezența pe platou a unor personaje în carne şi oase. Prezența lor materială distrugea ficțiunea. Erau acolo oarecum două planuri ale realității, realitatea concretă, materială, sărăcită, golită, limitată, a acestor oameni vii, de fiecare zi, mişcîndu-se şi vorbind pe scenă, şi realitatea imaginației, amîndouă față în față, nesuprapunindu-se, ireductibile una la cealaltă : două universuri antagoniste nereuşind să se unifice, să se contopească.
într-adevăr, chiar asta era : fiecare gest, fiecare atitudine, fiecare replică rostită pe scenă distrugea, in ochii mei, un univers pe care acest gest, această atitudine, această replică îşi propunea tocmai să-1 scoată la iveală ; îl distrugea chiar mai înainte de a-1 scoate la iveală : era pentru mine un adevărat avort, un soi de greşeală, un
soi de nerozie. Dacă vă astupați urechile ca să nu auziți muzica de dans pe care o cîntă orchestra, însă continuați să-i priviți pe dansatori, puteți vedea cît de ridicoli vă par şi cît de absurde le sînt mişcările ; tot aşa, dacă cineva s-ar afla pentru prima oară la celebrarea unui cult religios, întreg ceremonialul i s-ar părea de neînțeles şi absupd.
""Asistam la teatru cu o conştiință oarecum desacrali-zată şi tocmai acest lucru explică de ce nu-mi plăcea, nu-1 simțeam, nu credeam în el.
Un roman e o întîmplare ce ți se povestește ; născocită sau nu, asta nu are importanță, nimic nu te împiedică să crezi în ea ; un film e o întîmplare imaginară care ți se arată. E un roman în imagini, un roman ilustrat ; un film este deci tot o întîmplare povestită, vizual, desigur, asta nu schimbă nimic din natura sa, poți crede în ea ; muzica e o combinație de sunete, o povestire de sunete, nişte aventuri auditive ; un tablou este o organizare sau o dezorganizare de forme, de culori, de planuri, nu e cazul să crezi sau să nu crezi în ea ; el e aici, este evidența. E destul ca elementele sale să corespundă exigențelor ideale ale compoziției, ale expresiei picturale. Romanul, muzica sau pictura sînt nişte construcții pure, ne-conținkid elemente care să le fie eterogene ; iată de ce ele se susțin şi pot fi admise. însuşi cinematograful se poate susține, deoarece e o suită de imagini, şi aceasta face ca şi el să fie pur, pe cînd teatrul mi se părea esen-țialmente impur : ficțiunea era amestecată în el cu elemente care-i erau străine ; ea era în chip imperfect ficțiune, da, o materie brută care n-a suferit o indispensabilă transformare, o mutație. La urma urmelor, totulmă_gxas-pera în teatru. Cînd îi vedeam pe actori identiîîcîndu-se tfctăl cTrpeTsbnajele dramatice şi plîngînd, de pildă, pe scenă, cu lacrimi adevărate, nu puteam suporta aşa ceva, găseam că era într-adevăr indecent.

Atunci cînd, dimpotrivă, îl vedeam pe actor prea stă-pîn pa personajul său, în afara personajului său, domi-nîndu-1, despărţindu-se de el, cum voiau Diderot sau Jouvet sau Piscator, sau, după el, Brecht, acest fapt îmi displăcea tot atît de mult. Şi aceasta îmi părea a fi un amestec inacceptabil de adevărat şi de fals, căci simţeam nevoia acestei necesare transformări sau transpuneri a realităţii pe care numai ficţiunea, creaţia artistică o poate

face semnificativă, mai „adevărată", mai densă şi pe care didacticismele realiste nu fac decît s-o îngreuneze şi s-o sărăcească, în acelaşi timp, la nivelul subideologiei. Nu-mi plăcea actorul, vedeta, pe care-1 consideram drept un principiu anarhic, dizolvant, distrugînd în folosul său unitatea organizării scenice şi care trage totul spre sine în detrimentul integrării coerente a elementelor spectacolului, însă dezumanizarea actorului, aşa cum o practicau Piscator sau Brecht, acest discipol al lui Piscator, care făceau din actor un simplu pion în jocul de şah al spectacolului, un instrument fără viaţă, fără căldură, fără participare şi invenţie personală, în folosul, de data aceasta, al punerii în scenă care, la rîndul ei, trăgea totul spre sine, acest primat al organizării mă exaspera tot atît de mult; îmi dădea, literalmente, senzaţia unei sufocări : a anula iniţiativa actorului, a-1 ucide pe actor, înseamnă a ucide viaţa şi spectacolul.
Mai tîrziu, adică în vremea din urmă, mi-am dat. seama că Jean Vilar, în punerile sale în scenă, ştiuse să găsească dozajul indispensabil, respectînd necesitatea coeziunii scenice fără să-1 dezumanizeze pe actor, redînd. astfel spectacolului unitatea, actorului libertatea, la jumătatea drumului între stilul de la Odeon (dincolo deci de exagerările declamatorii gen Sarah Bernhardt **sau** Mounet-Sully) şi cel al cazărmii brechtiene sau piscato-reşti. Dar aceasta e, la Vilar, o problemă de tact, de simţ instinctiv al teatrului, nu o expresie a unor teorii despre teatru şi a unor dogme imuabile.
Nu vedeam totuşi destul de limpede cum să scap de această adevărată indispoziţie pe care mi-o provocau conştiinţa impurităţii teatrului jucat. Nu eram mtr-adevăr un spectator plăcut, ci, dimpotrivă, posomorit, mo-răcănos, mereu nemulţumit. Să *se* fi datorat asta unui soi de infirmitate care-mi aparţinea doar mie ? Sau aparţinea teatrului ?
/■"" Chiar textele de teatru pe care putusem să le citesc I îmi displăceau. Nu toate ! Căci nu eram închis faţă de So-^ocle sau de Eschyl, nici faţă de Shakespeare, nici mat tîrziu faţă de anumite piese ale lui Kleist ori ale lui Biichner. De ce ? Pentru că toate aceste texte sînt extraordinare la lectură, pentru nişte calităţi literare care nu sînt poate sfecific teatrale, credeam eu. în orice caz,,

de la Shakespeare şi Kleist încoace, nu cred că mi-a mai făcut plăcere lectura pieselor de teatru. Strindberg mi se părea insuficient, stîngaci. Moliere însuşi mă plictisea. Poveştile astea cu zgîrciţi, făţarnici, încornoraţi nu mă interesau. Spiritul lui metafizic îmi displăcea. Shakespeare punea în cauză totalitatea condiţiei şi a destinului omenesc. Problemele moliereşti mi se păreau, la urma urmelor, relativ secundare, adesea dureroase, desigur, dramatice chiar, niciodată tragice ; întrucît puteau fi rezolvate. Nu poţi găsi soluţie la ceea ce este de nesuportat şi numai ceea ce e de nesuportat este profund tragic, profund comic, esenţialmente teatru.
Pe de altă parte, piesele lui Shakespeare, în măreţia lor, îmi păreau micşorate la reprezentare. Nici un spectacol shakespearean nu mă captiva atît de mult ca lectura lui *Hamlet,* a lui *Othello,* a lui *lulius Cezar* etc. Poate că, mergînd rareori la spectacol, n-am văzut cele mai bune reprezentaţii ale teatrului shakesperean ? în orice caz, reprezentaţia îmi dădea impresia că face suportabil insuportabilul. Era o îmblînzire a neliniştii.
Eu nu sînt aşadar cu adevărat un amator de teatru şi încă mai puţin un om de teatru. Detestam într-adevăr teatrul. Mă plictisea. Şi totuşi, nu. îmi mai aduc aminte că, în copilărie, mama nu putea să mă smulgă de la teatrul de marionete din grădina Luxembourg. Eram acolo, puteam să rămîn acolo, vrăjit, zile întregi. Nu rîdeam totuşi. Spectacolul marionetelor mă ţinea pe loc, ca stupefiat, prin vederea acestor păpuşi care vorbeau, care se mişcau, se ciomăgeau. Era însuşi spectacolul lumii, care, neobişnuit, neverosimil, dar mai adevărat decît adevărul, mi se înfăţişa sub o formă nesfîrşit de simplificată şi caricaturală, ca pentru a-i sublinia grotescul şi brutalul adevăr. Şi mai tîrziu, pînă la cincisprezece ani, orice piesă de teatru mă pasiona, şi orice piesă îmi dădea sentimentul că lumea e neobişnuită, sentiment cu rădăcini atît de adînci încît nu m-a părăsit niciodată. Fiecare spectacol trezea în mine acel sentiment de stranietate a lumii, care nu-mi apărea nicăieri mai bine decît la teatru. Am scris totuşi la treisprezece ani o piesă, prima mea operă, care nu avea nimic insolit. Era o piesă patriotică : extrema tinereţe scuză totul.

Cînd nu mi-a mai plăcut teatrul ? începînd din momentul în care, devenind ceva mai lucid, cîştigînd spirit

critic, am luat cunoştinţă de sforile, de marile sfori ale teatrului, adică din momentul în care am pierdut orice naivitate. Care sînt monştrii sacri ai teatrului care ar putea să **ne-o** restituie ? Şi în numele cărei magii valabile ar avea el dreptul să pretindă că ne vrăjeşte ? Nu mai există magie ; nu mai există sacru : nici un motiv, nici o justificare nu e suficientă ca să-1 facă să renască în noi.
De altfel, nimic nu e mai dificil decît să scrii pentru teatru. Romanele, poemele rămîn. Eficacitatea lor nu e tocită, nici după secole. Lectura multor opere minore din secolul al XlX-lea, al XVIII-lea, al XVII-lea ne trezeşte interesul. Cîte opere încă mai vechi nu ne interesează ? Şi toată pictura, toată muzica rezistă. Cele mai neînsemnate capete sculptate din atîtea catedrale au păstrat vii o intactă prospeţime, o naivitate emoţionantă, şi vom continua să fim sensibili la ritmurile arhitecturale ale monumentelor civilizaţiilor celor mai îndepărtate care, prin aceste monumente, ni se dezvăluie, vorbesc un limbaj direct şî precis. Dar teatrul ?
Unii îi reproşează astăzi teatrului că nu e al timpului său. După părerea mea, el este chiar prea mult aşa. E ceea **ce-i** determină slăbiciunea şi efemeritatea. Vreau să spun că teatrul este al timpului său, nefiind totodată îndeajuns astfel. Fiecare timp cere introducerea unui „extra-timp" incomunicabil, în timp, în comunicabil. Totul e moment circumscris în istorie, desigur. Dar în fiecare moment este toată istoria : orice istorie e valabilă atunci cînd este transistorică ; în individual se citeşte universalul.
Temele pe care mulţi autori le aleg nu ţin decît de o anumită modă ideologică, ceea ce înseamnă mai puţin decît epoca. Sau atunci aceste teme exprimă cutare sau cutare gîndire politică foarte aparte, iar piesele care le ilustrează vor muri împreună cu această ideologie căreia îi sînt tributare, căci ideologiile se perimează. Orice mor-mînt creştin, orice stelă greacă ori etruscă impresionează mai mult, spun mai mult despre destinul omului decît atîtea piese harnic angajate, care se fac instrumentul unor discipline, unor sisteme de expresie, unor limbaje, altele decît cele care le sînt proprii.
E-adevărat că toţi autorii au vrut să facă propagandă. Autorii mari sînt cei care au eşuat, care, conştient sau nu, au ajuns la nişte realităţi mai profunde, mai univer-

sale. Nu e nimic mai precar decît operele teatrale. **Ele** se pot susţine un timp foarte scurt şi se epuizează repede, nemaidezvăluindu-şi decît sforile.
Sincer vorbind, Corneille mă plictiseşte. Nu-1 iubim poate (fără să credem în el) decît din obişnuinţă. Sîniem siliţi s-o facem. Ne-a fost impus în clasă. Schiller îmi este insuportabil. Piesele lui Marivaux mi-au părut multă vreme nişte jocuri neserioase. Comediile iui Musset sînt subţirele, ale lui Vigny de nejucat. Dramele sîngeroase ale lui Victor Hugo ne fac să rîdem în hohote ; în schimb, orice s-ar spune, e destul de greu să rîzi la cele mai multe dintre piesele comice ale lui Labiche. Dumas-fiul, cu a sa *Damă cu camelii,* e de un sentimentalism ridicol. Şi ceilalţi ! Oscar Wilde ? uşuratic ; Ibsen ? greoi ; Strindberg ? stîngaci. Un autor contemporan al cărui mormânt e încă proaspăt, Giraudoux, nu trece întotdeauna dincolo de rampă ; tot atît cît teatrul lui Cocteau, el ni se pare artificial, superficial. Luciul lui s-a şters : nişte procedee teatrale prea evidente la Cocteau ; procedee şi sfori de limbaj, sfori distinse, desigur, dar sfori totuşi, la Giraudoux.
Pirandello însuşi e depăşit, teatrul lui fiind întemeiat pe nişte teorii ale personalităţii sau ale adevărului cu feţe numeroase, teorii care, după psihanaliză şi psihcjo-giile abisale, par limpezi ca lumina zilei. Confirmînd justeţea teoriilor pirandelliene, psihologia modernă, mergând cu necesitate mai departe decît Pirandeîlo in explorarea psihicului uman, îi conferă o valabilitate sigură lui Pirandello, însă în acelaşi timp îl face pe Pirandello insuficient şi inutil : deoarece ea spune mai bine, în mod mai ştiinţific decît Pirandello, ceea ce a fost spus de către Pirandello. Valoarea teatrului acestuia nu ţine aşadar de aportul său în psihologie, ci de calitatea lui

teatrală, care se află în chip necesar în altă parte : nu descoperirea antagonismelor personalității ne mai interesează la acest autor, ci ceea ce face din ele, sub unghi dramatic. Interesul său propriu-zis teatral este **extraştiințific,** se află dincolo de ideologia lui. La Pirandello, rămîne doar mecanica sa teatrală, jocul său : încă o dovadă că teatrul, care nu e clădit decît pe o ideologie, o filozofie, şi care nu datorează totul decît acestei ideologii şi acestei **filozofii,** e clădit pe nisip, se prăbuşeşte. Tocmai limbajul
51
său teatral, instinctul său pur teatral face ca Pirandello să fie astăzi încă viu.
Tot aşa, nu adevărul psihologic al pasiunilor, la Radine, e cel care-i menține teatrul ; ci tocmai ceea ce a făcut Racine, ca poet şi om de teatru, din aceste adevăruri.
Dacă am număra dramaturgii care mai pot să emoționeze publicul, am găsi, de-a lungul veacurilor, vreo douăzeci... cel mult vreo treizeci. Dar tablourile, poemele şi romanele care ne vorbesc se numără cu miile. Naivitatea necesară operei de artă îi lipseşte teatrului. Nu spun că nu poate apărea un poet dramatic, un mare naiv ; însă, pentru moment, nu-1 văd mijind la orizont. înțeleg o naivitate lucidă, țîşnind din izvoarele adînci ale ființei, dezvăluindu-le, dezvăluindu-ni-le nouă înşine, restitu-iindu-ne naivitatea, ființa noastră secretă. Pentru moment, nu mai există naivi, nici printre spectatori, nici printre autori.
Ce e de reproşat deci autorilor dramatici, pieselor de teatru ? Sforile lor, ziceam, adică procedeele lor prea evidente. Teatrul poate părea un gen literar inferior, un gen minor. El pare întotdeauna un pic grosolan. Este o artă cu efecte, fără îndoială. Nu se poate lipsi de ele şi -tocmai asta i se reproşează. Efectele nu pot fi decît gro-Kolane. Ai impresia că lucrurile se îngreunează prin ele. Nuanțele textelor literare se eclipsează. Un teatru de subtilități literare se epuizează repede. Semitonurile se întunecă ori dispar într-o lumină prea mare. Dacă nu există jDenumbră, nu e posibil rafinamentul. Demonstrațiile, piesele cu teză sînt grosolane, totul e în ele aproximativ. Teatrul nu e limbajul ideilor. Cînd vrea să se facă vehiculul ideologiilor, nu poate fi decît vulgarizatorul lor. El le simplifică în mod periculos. Le face primitive, le înjoseşte. Devine „naiv", dar în sens rău. Orice teatru de ideologie riscă să nu fie decît un teatru de patronaj. Care ar fi, nu utilitatea lui, ci funcția sa proprie, dacă teatrul ar fi condamnat să repete filozofia, sau teologia, sau politica, sau pedagogia ? Un teatru psihologic nu este îndeajuns de psihologic. Mai bine să citeşti un tratat de psihologie. Un teatru ideologic este insuficient de filozofic, în loc să merg să văd ilustrarea dramatică a cutărei sau cutărei politici, prefer să-mi citesc ziarul obişnuit ori să-i ascult vorbind pe candidații partidului meu.
52
Nemulțumiți de marea naivitate, de caracterul rudimentar al teatrului, filozofi, literați, ideologi, poeți rafinați, oameni inteligenți încearcă să facă teatrul inteligent, Ei scriu cu inteligență, cu gust, cu talent. Ei pun în eL ceea ce gîndesc, îşi exprimă concepțiile despre viață, despre lume, consideră că piesa de teatru trebuie să fie un, fel de prezentare a unei teze, a cărei soluție apare pe scenă. Ei dau uneori operelor lor structura unui silogism ale cărui premise ar fi primele două acte şi al cărui ai treilea act ar fi concluzia.
Nu se poate nega faptul că uneori construcția este excelentă. Totuşi, aceasta nu corespunde exigenței noastre teatrale, deoarece nu scoate teatrul din acea zonă intermediară care nu e nici cu totul artă, căreia gîndirea discursivă nu-i poate servi decît de aliment, nici întrutotul plan superior al gîndirii.
Trebuie oare să renunțăm la teatru dacă refuzăm să-i fixăm un rol de patronare sau să-1 aservim altor forme de manifestare a spiritului, altor sisteme de expresie? Poate avea el autonomia lui, precum pictura sau muzica ?
—-"""Teatrul e una dintre artele cele mai vechi. Eu cred totuşi că nu ne putem lipsi de el. Nu putem să nu cedăm dorinței de a face să apară pe scenă nişte personaje vii, în acelaşi timp reale şi inventate. Nu putem rezista acestei nevoi de a le face să vorbească, să trăiască în fața noastră, A încarna fantasmele, a da viață, este o aventură minunată, de neînlocuit, în aşa

măsură încît mi s-aîn-tîmplat mie însumi să fiu înmărmurit văzînd cum se mişcă dintr-o dată, pe scena teatrului „Noctambules", ,lşi repetiția primei mele piese, nişte personaje ieşite din. mine. '.Faptul m-a înspăimîntat. Cu ce drept am făcut asta,?'Era oare îngăduit? Şi cum putea Nicolas Bataille, interpretul meu, să devină Domnul Martin ?... Era ceva aproape diavolesc. Astfel că,/doar atunci cînd am scris pentru teatru, cu totul întîmplător şi cu intenția de a-1 lua în rispam început să-1 iubesc, să-1 redescopăr în mine,, şă-1 înțeleg, să fiu fascinat de el; şi am înțeles ceea ce, eu unul, aveam de făcut.

Mi-am zis că scriitorii de teatru prea deştepți nu erau destul de deştepți, că gînditorii nu puteau găsi, în teatru, limbajul tratatului filozofic ; că, atunci cînd voiau să-i

53

aducă teatrului prea multe subtilități şi nuanțe, era în acelaşi timp prea mult şi nu îndeajuns ; că, dacă teatrul nu era decît o îngroşare jalnică a nuanțelor, care mă jena, e pentru că nu era decît o îngroşare insuficientă. Ceea ce era prea îngroşat nu era destul de îngroşat, ceea ce era prea puțin nuanțat, era prea nuanțat.

Dacă, aşadar, valoarea teatrului consta în îngroşarea efectelor, trebuia ca ele să fie îngroşate şi mai mult, să fie subliniate, să fie accentuate la maximum. A împinge teatrul dincolo de această zonă intermediară care nu e nici teatru, nici literatură, înseamnă a-1 restitui cadrului său propriu, limitelor sale fireşti/Trebuia nu să se ascundă sforile, ci să fie făcute şi ,mai vizibile, în mod deliberat evidente, să se meargă în adîncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. Nu comedia de salon, ci farsa, şarja parodică extremă. Umor, da, însă cu mijloacele burlescului. Un comic dur, lipsit de finețe, excesiv. Nici comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Să fie împins totul la paroxism, acolo unde sînt izvoarele tragicului. Să se facă un teatru de violență : violent comic, violent dramatic. Să fie evitată psihologia sau mai degrabă să i se dea o dimensiune metafizică. Teatrul este în exagerarea extremă a sentimentelor, exagerare care dislocă plata realitate cotidiană. De asemenea o dislocare, o dezarticulare a limbajului.

Dacă, pe de altă parte, actorii mă jenau pentru că mi sa păreau prea fireşti, e poate pentru că şi ei erau sau voiau să fie prea fireşti : renunțînd să fie astfel, ei vor reda veni poate aşa într-un alt mod. Trebuie să nu se teamă că nu vor fi naturali.

Ca să te smulgi din cotidian, din obişnuință, din lenea mentală care ne ascunde stranietatea lumii, trebuie să primeşti un fel de adevărată lovitură de ciomag. Fără o virginitate nouă a spiritului, fără o nouă conştientizare, purificată, a realității existențiale, nu există teatru, nu există nici artă ; e nevoie de realizarea unui soi de dislocare a realului, care trebuie să premeargă reintegrării sale.

Pentru atingerea acestui scop, se poate folosi uneori un procedeu : să joci împotriva textului. Pe un text ne-

54

bunesc, absurd, comic, poate fi grefată o înscenare, o interpretare gravă, solemnă, ceremonioasă. Dimpotrivă, pentru a evita ridicolul lacrimilor facile, al falsei sensibilități, se poate grefa pe un text dramatic o interpretare clovnescâ, se poate sublinia, prin farsă, sensul tragic al unei piese. Lumina face ca umbra să se întunece, umbra accentuează lumina. N-am înțeles niciodată, în ce mâ priveşte, deosebirea care se face între comic şi tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai dez-nădăjduitor decît tragicul. Comicul nu oferă vreo ieşire. Spun „deznădăjduitor", dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță.

Pentru unii, tragicul poate părea, într-un anume sens, reconfortant, căci, dacă vrea să exprime neputința omului învins, zdrobit de fatalitate de exemplu, tragicul recunoaşte, tocmai prin asta, realitatea unei fatalități, a unui destin, a unor legi conducînd Universul, de neînțeles uneori, însă obiective. Iar această neputință omenească, această inutilitate a străduințelor noastre poate de asemenea să pară, într-un anumit sens, comică.

Mi-am intitulat comediile „anti-piese", „drame comice", iar dramele mele „pseudo-drame" sau „farse tragice", căci, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în rîs. Pentru spiritul critic modern, nimic nu poate fi luat pe de-a-ntregul în serios, nimic pe de-a-ntregul în rîs. Am încgr.cat, în *Victimele datoriei,* să înec, comicul în tragic ; în *Scaunele,* tragicul în comic sau, dacă vreți, să opun comicul tragicului pentru a le reuni într-o sinteză teatrală nouă. Nu e îr.să o adevărată sinteză, căci aceste două elemente nu se topesc unul în celălalt, ele coexistă, se resping în permanență unul pe celălalt ; se pun în relief unul prin cela-lalt ; se critică, se neagă mutual, putînd constitui astfel, datorită acestei opoziții, un echilibru dinamic, o tensiune. Cred că piesele mele, *Victimele datoriei* şi *Noul locatar,* au răspuns cel mai bine acestei nevoi.
Tot aşa, prozaicul poate fi opus poeticului, iar cotidianul, insolitului. E ceea ce am încercat eu să fac în *Jacques sau supunerea,* pe care am intitulat-0 şi „Comedie naturalistă", pentru că, pornind de la un ton natura-list, am încercat să depăşesc naturalismul.
La fel, *Amedeu sau cum să te descotoroseşti,* a cărei acțiune se petrece în apartamentul unei familii de nnici-

burghezi, este o piesă realistă în care introduceam elemente fantastice, servind în acelaşi timp la distrugerea şi sublinierea, prin contrast, a „realismului".
în prima mea piesă, *Cîntăreața cheală,,* care încerca să fie, în punctul de plecare, o parodie a teatrului şi, prin aceasta, o parodie a unui anumit comportament uman, am încercat sa ajung la exprimarea straniului, în care mi se pare că se scaldă orice existența, tocmai atun-dîndu-mă în banal, împingînd pînâ la tund, pină la ultimele lor limite, clişeele cele mai tocite alejlmbajului de fiecare zi. Tragic şi farsă, prozaism şi poetic, realism şi fantastic, cotidian şi insolit, iată poate principiile contradictorii (nu există teatru decît dacă există antagonisme) care constituie bazele unei construcții teatrale posibile. Probabil că, în felul acesta, nefirescul poate să apară, *in* violența sa, firesc, iar prea naturalul să apară ca nena-turalist.
Trebuie oare să mai adaug că un teatru primitiv nu e un teatru primar ; că a refuza să „rotunjeşti unghiurile" înseamnă a da contururi nete, forme mai puternice, şi că un teatru ce foloseşte forme simple nu e neapărat un teatru simplist ?
Dacă credem că teatrul nu e decît un teatru al cu-vîntului, e greu să admitem că el poate avea un limbaj autonom. El nu poate fi decît tributar altor forme de gîndire ce se exprimă prin euvînt, tributar filozofiei, moralei. Lucrurile sînt diferite dacă considerăm că cuvîntul nu constituie decît unul dintre elementele de şoc ale teatrului. Mai întîi, teatrul are un fel de propriu de a folosi cuvîntul, şi acesta e dialogul, e cuvîntul de luptă, de «onflict. Dacă el nu este decît discuție la anumiți autori, aceasta e o mare greşeală din partea lor. Există alte mijloace de a teatraliza cuvîntul : ducîndu-1 la paroxism, pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură ; verbul însuşi trebuie întins pînă la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze, ■sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile.
^-""Dar nu există numai cuvîntul : teatrul este o istorie / care se trăieşte, reîncepînd cu fiecare reprezentație, şi l este şi o istorie pe care o vedem trăind. Teatrul este deopotrivă vizual şi auditiv. El nu e o suită de imagini, pre-

cum cinematograful, ci o construcție, o arhitectură mişcătoare de imagini scenice.
;
Totul e îngăduit în teatru : să încarnezi personaje, dar şi să materializezi nelinişti, prezențe lăuntrice. Este deci nu numai îngăduit, ci recomandat să faci să funcționeze accesoriile, să faci să trăiască obiectele, să însuflețeşti decorurile, să concretizezi simbolurile.
Aşa cum cuvîntul este continuat prin gest, prin joc, prin pantomimă, care, în momentul cînd cuvîntul devine Isuficient, i se substituie, elementele scenice materiale pot să-1 amplifice la rîndul lor. Folosirea accesoriilor e şi ea o altă problemă. (Artaud a vorbit despre ea.)
Cînd se spune că teatrul trebuie să fie doar social, nu e vorba oare, în realitate, de un teatru politic şi, bineînțeles, de un anume sens sau de altul ? A fi social este un lucru ; a fi „socialist" sau „marxist" sau „fascist" este altceva — este o conştientizare insuficientă : cu cît văd mai mult piesele lui Brecht, cu atît am mai mult impresia că timpul, şi timpul său, îi scapă ; omul său are o dimensiune în minus,

epoca sa e falsificată de însăşi ideologia lui, care îi îngustează cîmpul; e un defect comun ideologiilor şi oamenilor micşoraţi de fanatismul lor.
Putem, apoi, să fim sociali fără voia noastră pentru că sîntem cu toţii prinşi într-un fel de complex istoric şi pentru că aparţinem unui anumit moment al istoriei — care, totuşi, e departe de a ne absorbi în întregime şi care, dimpotrivă, nu exprimă şi nu cuprinde decît partea cea mai puţin esenţială din noi. Am vorbit mai ales despre o anumită tehnică, despre limbajul teatrului, limbajul care este al său. Materia, sau temele sociale, pot foarte bine să constituie, înăuntrul acestui limbaj, o materie şi nişte teme ale teatrului. Sîntem, poate, obiectivi din cauza subiectivităţii. Particularul întâlneşte generalitatea şi, evident, societatea este un dat obiectiv : totuşi, eu văd socialul, adică mai degrabă expresia istorică a timpului căruia îi aparţinem, fie şi numai prin limbaj (şi orice limbaj este şi istoric, circumscris în timpul său, e un lucru ce nu se poate nega), eu văd această expresie istorică implicată într-un mod cu totul firesc în opera de artă, vrînd-nevrînd, conştient sau

nu, însă mai viu, mai spontan şi nu implicată deliberat sau ideologic.
De altfel, temporalul nu se opune netemporaluiui şi universalului : dimpotrivă, el i se supune. Există stări de spirit, intuiţii, absolut extratempcrale, extraistorice. Cînd mă trezesc, într-o dimineaţă binecu-vîntată, atît din somnul meu nocturn, cit şi din somnul mental al obişnuinţei, şi cînd devin dintr-o dată conştient de existenţa mea şi de prezenţa universală, cînd totul îmi pare ciudat şi în acelaşi timp familiar, atunci cînd mirarea de a fi mă invadează, acest sentiment, această intuiţie aparţine oricărui om, oricărui timp. Această sîsre de spirit o putem regăsi exprimată aproape cu aceleaşi cuvinte ia poeţi, mistici, filozofi, care o resimt exact sşa cum o resimt eu, şi cum au resimţit-o cu siguranţă toţi oamenii, dacă nu sînt morţi spiritualiceşte sau orbiţi de treburile politicii ; putem regăsi această stare de spirit, limpede exprimată, absolut aceeaşi, deopotrivă în evul mediu şi în antichitate sau în orice secol „istoric". In a-ceastă clipă eternă, cizmarul şi filozoful, „sclavul" şi „stăpânul", preotul şi profanul se întîlnesc, se identifică.
Istoricul şi anistoricul se sudează, se alătură de asemenea în poezie, în pictură. Imaginea femeii care se piaptănă este identică în anumite miniaturi persane şi în stelele funerare greceşti şi etrusce, în frescele egiptene ; un Renoir, un Manet, nişte pictori din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea n-au avut nevoie să cunoască picturile din alte epoci pentru a regăsi şi exprima aceeaşi atitudine, a resimţi aceeaşi emoţie în faţa acestei atitudini însufleţite de aceeaşi inalterabilă graţie senzuală. E vorba aici, ca şi în primul exemplu, de o permanenţă afectivă. Stilul pictural, în care această imagine este redată, e diferit (adesea numai puţin), în funcţie de epoci. Totuşi, acest „diferit", ce se dezvăluie a fi secundar, nu este decît un sprijin luminos al permanentului. Dovezile sînt de faţă ca să ne spună cum temporalul, sau „istoricitatea", ca să întrebuinţăm un cuvînt la modă, se întîlneşte, se identifică cu netemporalul, cu universalul, cu supraistoricitatea, cum unul şi celălalt se susţin.
Ca să alegem un exemplu notoriu din domeniul nostru : la teatru, atunci cînd, detronat, Richard al II-lea e prizonier în celula sa, părăsit, nu pe Richard al 3I-]ea

îl văd, ci pe toţi regii detronaţi de pe pămînt; şi nu numai pe toţi regii detronaţi, ci şi credinţele noastre, valorile, adevărurile noastre desacralizate, corupte, uzate, civilizaţiile care se prăbuşesc, destinul. Cînd Richard al II-lea moare, asist tocmai la moartea a ceea ce am mai scump ; eu însumi mor împreună cu Richard al II-lea. Richard al II-lea mă face să devin acut conştient de adevărul veşnic că uităm, de-a lungul istoriilor, acest adevăr la care nu ne gîndim şi care e simplu şi nesfîrşit de banal : eu mor, tu mori, el moare. Astfel, nu istorie face, la urma urmelor, Shakespeare, deşi se serveşte de istorie ; nu e istoric, ci el îmi înfăţişează istoria *mea,* istoria *noastră,* adevărul *meu* de dincolo de vremuri, printr-un timp ce trece dincolo de timp, întîlnindu-se cu un adevăr universal, nemilos. De fapt, capodopera teatrală are un caracter exemplar superior : ea îmi răsfrînge imaginea, este oglindă, este conştientizare, istorie — orientată dincolo de istorie spre adevărul cel mai profund Putem considera că motivele, date de cutare sau cutare autor, războaielor, lup-

telor civile, rivalităților pentru putere, sînt drepte sau nu, putem fi de acord sau nu cu aceste explicații. Dar nu putem nega că toți regii s-au prăbuşit, că au murit, iar conştientizarea acestei realități, a acestei evidența permanente, a efemerității omului, conjugată cu ns/oia lui de eternitate, se face, evident, cu emoția cea mai profundă, cu conştiința tragică cea mai ascuțită, cu pasiune. Arta este domeniul pasiunii, nu al învățămîn-tului şcolar ; e vorba — în această tragedie a tragediilor — despre revelarea celei mai dureroase realități ; învăț sau reînvăț, lucrul la care nu mă mai gîndeam, îl învăț în singurul fel poetic posibil, participînd cu o emoție care nu e mistificată sau denaturată şi care a rupt barajele de hîrtie ale ideologiilor, ale slăbănogului spirit critic ori „ştiințific". Nu risc să fiu luat în rîs decît atunci cînd asist la o piesă cu teză, nu cu evidență : o piesă ideologică, angajată, piesă de impostură Şi nu poetic, profund adevărată, aşa cum numai poezia, tragedia pot fi adevărate. Toți oamenii mor în singurătate ; toate valorile se degradează în dispreț : iată ce-mi ˢPune Shakespeare. „Celula lui Richard e chiar aceea a tuturor singurăților". Poate că Shakespeare va fi voit ˢă povestească istoria lui Richard al II-lea : dacă n-ar
59

fi povestit decît asta, această *istorie a altcuiva,* nu m-ar fi impresionat. însă închisoarea lui Richard al II-lea este'un adevăr care nu s-a scufundat o dată cu istoria: zidurile ei nevăzute continuă să stea în picioare, în vreme ce atîtea filozofii, atîtea sisteme s-au prăbuşit -pentru totdeauna. Şi toate acestea rezistă pentru că acest limbaj e cel al evidenței vii, nu al gândirii discursive şi demonstrative ; închisoarea lui Kichard e aici, în fața mea, dincolo de orice demonstrație ; teatrul este această prezență veşnică şi vie ; el răspunde fără nici o îndoială structurilor esențiale ale adevărului tragic, ale realității teatrale ; evidența sa n-are nimic de-a face cu adevărurile şubrede ale abstracțiunilor, nici cu teatrul zis ideologic : e vorba aici despre arhetipuri teatrale, despre esența teatrului, a limbajului teatral. A unui limbaj care s-a pierdut în zilele noastre, cînd alegoria, ilustrația şcolară par a se substitui imaginii adevărului viu, pe 'care trebuie să-1 regăsim. Orice limbaj evoluează, însă a evolua, a te înnoi, nu înseamnă a te părăsi şi a deveni altceva ; înseamnă a te regăsi, de fiecare data, în fiecare moment istoric. Evoluezi conform cu tine însuți. Limbajul de teatru nu poate fi niciodată decît limbaj de teatru.

Limbajul picturii, cel al muzicii au evoluat şi s-au încadrat în stilul cultural al vremii lor, dar fără a-şî pierde vreodată caracterul pictural sau muzical. Iar această evoluție a picturii, de exemplu, n-a fost niciodată decît o redescoperire a picturii, a limbajtflui ei, a esenței sale. Demersul picturii moderne ne arată limpede acest lucru. De la Klee, Kandinski, Mondrian, Braque, Picasso încoace, pictura n-a făcut decît să încerce să se elibereze de ceea ce nu era pictură : literatură; anecdotă, istorie, fotografie; pictorii încearcă să regăsească schemele fundamentale ale picturii, formele pure, culoarea în sine. Nici aici nu-i vorba de estetism, nici de ceea ce se numeşte astăzi, oarecum impropriu! formalism, ci tocmai despre realitatea care se exprimă la modul pictural, *într-un limbaj tot atît de revelator ca şi cel al cuvîntului sau al sunetelor.* Dacă s-a putut crede la început că era vorba despre o anumită dezagregare a limbajului pictural, nu era vorba, în fond, de'cît de o asceză, de o purificare, de respingerea unui limbaj parazitar. Tot aşa, tocmai după ce ai dezarticulat
60

nişte personaje şi caractere teatrale, după ce ai respins vai fals limbaj de teatru, trebuie să încerci, cum s-a făcut în cazul picturii, să-1 articulezi din nou — purificat, esen-țializat.

Teatrul nu poate fi decît teatru, cu toate că, pentru anumiți doctori actuali în „teatrologie", această identitate cu sine însuşi e considerată falsă, lucru care-mi pare cel mai neverosimil, cel mai aiuritor dintre paradoxuri.

Pentru aceşti doctori, teatrul, fiind altceva ' decît teatru, este ideologie, alegorie, politică, conferințe, eseuri sau literatură. E un lucru la fel de aberant ca şi cînd ai pretinde că muzica trebuie să fie arheologie ; iar pictura, fizică ori matematică. Iar jocul de tenis orice, în afară de un joc de tenis.

Admițînd că ceea ce am spus mai înainte nu e fals, mi se poate spune că nu e nou deloc. Dacă s-ar merge pînă la a se afirma că sînt nişte adevăruri prime, aş fi foarte fericit, căci nimic nu-i mai greu decît să regăseşti adevărurile dintîi, datele fundamentale, certitudinile: Filozofii înşişi nu caută decît să descopere datele sigure. Adevărurile prime sînt tocmai ceea ce se pierde c3in Vedere, ceea ce se uită. Iată de ce se ajunge la confuzie şi de ce lumea nu se mai înțelege.
De altminteri, ceie spuse anterior nu constituie o teorie preconcepută a artei dramatice. Acestea n-au precedat, ci au urmat experienței mele cu totul personale din teatru. Aceste cîteva idei au izvorît din meditația mea asupra propriilor creații, bune sau rele. Ele au venit după aceea. Eu n-am idei înainte de a scrie o piesă. Le am după ce am scris piesa sau în timp ce nu o scriu. Eu cred că creația artistică este spontană. Ea este aşa pentru mine. încă o dată, toate acestea sînt valabile mai ales pentru mine ; însă dacă aş putea crede că am descoperit în mine schemele instinctive permanente ale naturii obiective a teatrului, că am degajat oricît de puțin esența a ceea ce este teatru, aş fi foarte mîndru. Orice ideologie e împrumutată unei cunoaşteri indirecte, secundare, deturnate, false ; nimic nu-i adevărat, pentru artist, în afară de ceea ce el nu împrumută de la alții.
61
Pentru un autor de „avangardă", voi risca reproşul că n-arn inventat nimic. Cred că descoperim în timp ce inventăm şi că invenția este descoperirea sau redescoperirea ; şi dacă sînt considerat drept un autor de avangardă, nu-i vina mea. Critica e cea care mă consideră astfel. Asta nu are importanță. Această definiție e]a. fel de valabilă ca oricare alta. Ea nu vrea să spună nimic. Este o etichetă.
Nici suprarealismul nu e nou. El n-a făcut deoît să descopere, reinventînd totodată, să pună în lumină un anumit mod de cunoaştere sau anumite tendințe aleființei umane pe care veacuri de raționalism le-au **luat** în rîs şi le-au respins. Ce vrea să elibereze la urma urmelor suprarealismul ? Iubirea şi visul. Cum se poale să se fi uitat că omul este însuflețit de iubire ? Cum de nu s-a băgat de seamă că se visa ? Revoluția suprarealistă era, ca orice revoluție, o întoarcere, o **restituire,** expresia unor nevoi vitale şi spirituale indispensabile. Dacă, în cele din urmă, el s-a sclerozat, dacă putem vorbi despre un academism suprarealist, este pentru că orice limbaj sfîrşeşte prin a se uza ; din ira-dițional şi viu el devine tradiționalist, sclerozat, el este „imitat" : şi el, la rîndul său, trebuie să fie redescoperit ; de altfel, cum se ştie, suprarealismul este e] însuşi o întinerire a romantismului ; el îşi are izvoarele, între altele, în puterile de visare ale romanticilor germani. Tocmai pornind de la o metodă redescoperită şi de la un limbaj întinerit pot fi lărgite frontierele realului cunoscut. Dacă despre avangardă e vorba, ea nu poate fi valabilă decît dacă nu este o modă. Ea nu poate fi decît descoperire instinctivă, apoi conştientizare a unor modele uitate care cer, în fiecare clipă, să fie din nou descoperite şi întinerite.
Cred că se cam uitase, în ultima vreme, ce este teatrul. Eu sînt cel dintîi care-1 uitasem ; cred că l-am descoperit din nou, pentru mine, pas cu pas, **descriind** experiența mea teatrală. Evident, un mare număr de probleme n-au fost abordate. Rămîne de precizat cum se face, de pildă, că un scriitor de teatru ca Feydeau, deşi are o tehnică, o mecanică perfectă, e mult mai puțin mare decît alți scriitori de teatru care au şi ei o tehnică perfectă sau mai puțin perfectă cîteodată. E pentru că, într-un anume
62
sens, oricine e filozof : adică toată lumea descoperă o paria a realului, cea pe care o poate descoperi prin sine însuşi. Cînd spun filozof, nu-1 înțeleg pe tehnicianul, filozofiei care, în ce-1 priveşte, nu face decît să exploateze viziunile despre lume ale altora. în acest sens, întrucît artistul surprinde direct realul, el este un veritabil filozof. Şi tocmai din amploarea, din profunzimea, din acuitatea viziunii sale cu adevărat filozofice, din. filozofia lui vie, rezultă grandoarea sa. Calitatea operei artistice vine tocmai din faptul că această filozofie e „vie", că ea este viață şi nu gîndire abstractă. O filozofie piere în momentul în care o filozofie nouă, un sistem nou o depăşeşte. Filozofiile vii care sînt operele de artă, dimpotrivă, nu sînt infirmate unele de altele. De a:-eea pot coexista. Marile capodopere, marii poeți par să se justifice, să se completeze, să se confirme unii pe alții ; Eschil nu e anulat de Calderon, nici Shakes-peare de Cehov, nici Kleist de autorii de teatru „no" japonezi. O teorie ştiințifică poate anula o altă teoria ştiințifică, dar adevărurile operelor de artă se susțin unele pe altele. Arta este aceea care

pare să îndreptățească posibilitatea unui liberalism metafizic.
N.R.F., februarie 1958.
ii

Controverse si mărturii

Autorul nu învață pe alții; el inventează.
Numai teatrul nepopular are şanse să devină popular.
„Popularul" nu este poporul.

DISCURS DESPRE AVANGARDA *

Sînt, se pare, un autor dramatic de avangardă. Lucrul mi se par chiar evident de vreme *ce* mă aflu aici, la convorbirile despre teatrul de avangardă. Acest fapt e cu totul oficial.
Acum, ce vrea să spună cuvîntul avangardă ? Nu sînt doctor în teatrologie, nici în filozofia artei, sînt abia ceea ce se numeşte un om de teatru.
Dacă reuşesc să am anumite gînduri despre teatru, ele se referă îndeosebi la teatrul meu, căci ele au ieşit din experiența mea creatoare ; ele sînt foarte puțin normative, sînt mai curînd descriptive. Sper, bineînțeles, că regulile care mă privesc trebuie să-i privească şi pe ceilalți, căci ceilalți sînt în fiecare dintre noi.
In orice caz, legile teatrului pe care cred că le descopăr sînt provizorii, în mişcare ; ele nu preced, ci vin în urma creației artistice. E destul să scriu o nouă piesă de teatru, şi punctul meu de vedere poate fi profund modificat. Se întîmplă să fiu obligat să mă contrazic şi să nu mai ştiu dacă gîndesc întotdeauna ceea ce gîn-desc.
Sper totuşi că rămîn cîteva principii fundamentale, pe care, conştient sau inconştient, mă sprijin. încă o dată, deci, nu vă pot împărtăşi decît o experiență cu totul personală.
Totuşi, ca să fiu sigur că nu fac greşeli prea mari, m-am documentat înainte de a mă prezenta în fața dumneavoastră. Mi-am deschis dicționarul Larousse la

* Discurs de inaugurare a *Convorbirilor de la Helsinki despre teatrul de avangardă,* organizate de Institutul Internațional de Teatru, în iunie 1959.

cuvîntul *avangardă.* Şi am aflat că avangardă înseamnă „elementele ce preced o forță armată, de uscat, maritimă sau aeriană, pentru a-i pregăti intrarea în acțiune".
Astfel, în mod analogic, avangarda ar fi constituită, în teatru, de un mic grup de autori de şoc — uneori de regizori de şoc — urmați, la o oarecare distanță, de grosul trupei actorilor, autorilor, animatorilor. Analogia e poate valabilă, dacă, aşa cum o constată, la rîndul său, după mulți alții, Alberes, în cartea sa despre *Aventura intelectuală a secolului XX,* „printr-un fenomen pe care nimeni nu s-a preocupat să-1 explice (ceea ce, într-adevăr pare dificil), sensibilitatea literară (şi artistică, bineînțeles) a precedat mereu, în secolul nostru, evenimentele istorice care trebuiau s-o confirme", într-adevăr, Baudelaire, Kafka, Pirandello („care demontase mecanismul bunelor sentimente sociale, familiale şi altele"), Dostoievski au fost, din motive întemeiate, considerați, drept nişte scriitori-profeți.
Astfel, avangarda ar fi deci un fenomen artistic şi cultural precursor : ceea ce ar corespunde sensului literal al cuvîntului. Ea ar fi un fel de pre-stil, conştientizarea şi dirijarea unei schimbări... care trebuie să se impună în cele din urmă, o schimbare care trebuie într-adevăr să schimbe totul. Aceasta e totuna cu a spună că avangarda nu poate fi general recunoscută decît mai tîr-ziu, atunci cînd va fi reuşit, cînd scriitorii şi artiştii de avangardă vor fi fost urmați, cînd ei vor fi creat o şcoală dominantă, un stil cultural ce se va fi impus şi va fi cucerit o epocă. Prin urmare, nu ne putem da seama că a existat avangardă decît atunci cînd avangarda nu mai există ca atare, cînd ea a devenit ariergardă ; atunci cînd ea va fi fost ajunsă şi chiar depăşită de restul trupei. Al unei trupe mergînd înspre ce ?
Prefer să definesc avangarda în termeni de opoziție şi de ruptură. în timp ce majoritatea scriitorilor, a artiştilor, a gînditorilor îşi închipuie că sînt ai vremii lor, autorul rebel e conştient că este împotriva timpului său. în realitate, gînditorii, artiştii sau personalitățile de toate ordinele nu mai îmbrățişează, de la un anumit moment încolo, decît nişte forme sclerozate ; ei au impresia că se instalează din ce în ce mai solid într-o ordine ideologică, artistică, socială oarecare, care li se pare actuală, dar care începe să se clatine, are fisuri pe care

ei nu le bănuiesc. într-adevăr, prin chiar forța lucrurilor, de îndată ce un regim e instalat, el e şi depăşit. De îndată ce o formă de expresie este cunoscută, ea s-a şi perimat. Un lucru spus e deja mort, realitatea se află dincolo de el. El este un gînd înghețat. Un fel de a vorbi — deci un fel de a fi — impus ori doar admis este deja inadmisibil. Omul de avangardă e ca un duş-man în chiar interiorul cetății, pe care se îndîrjeşte s-o disloce, contra căreia se răzvrăteşte, căci, la fel ca un regim, o formă de expresie stabilită este şi o formă da opresiune. Omul de avangardă este opozantul față de un sistem actual. El este un critic a ceea ce este, criticul prezentului, nu apologetul lui. A critica trecutul e uşor, mai ales atunci cînd regimurile aflate la putere te încurajează în acest sens sau o tolerează ; aceasta nu e decît o întărire a stării actuale de lucruri, o consfințire a sclerozei, o încovoiere a şirei spinării în fața tiraniei şi a pompierismelor.
Să ne limităm însă spusele. îmi dau seama evident că n-am lămurit problema. într-adevăr, cuvîntul *avangardă* poate fi luat în diverse sensuri. Astfel, el poate fi pur şi simplu asimilat teatrului de artă, adică unui teatru mai literar, mai exigent, mai îndrăzneț în raport cu ceea ce se numeşte, mai ales în Franța, teatrul de bulevard. E ceea ce pare a înțelege Georges Pillement care, în a sa antologie teatrală, publicată în 1946, îi grupa pe autori în două categorii : cei de bulevard, printre care Robert de Flers se învecina cu Francois de Curei ; cei de avangardă, printre care se aflau Claude-Andre Puget, ca şi Passeur, Jean Anouilh şi Girandoux. Faptul acesta pare astăzi destul de ciudat : aceşti autori au devenit aproape nişte clasici. Dar Maurice Donnay era, la vremea lui, ca şi Bataille, un autor de avangardă deoarece exprima o ruptură, o noutate, o opoziție. în cele din urmă, ei s-au integrat în tradiția teatrală şi acest lucru trebuie să i se întîmple oricărei avangarde. în orice caz, ei au reprezentat un portret, iar dovada acestuia este că, în punctul de pornire, critica i-a primit rău pe aceşti autori şi a protestat împotriva protestelor lor. Protestul autorului de avangardă poate fi o reacție împotriva realismului atunci cînd realismul e cel ce reprezintă expresia cea mai obişnuită şi abuziva a vieții teatrale ; el poate fi un protest contra unui

anumit simbolism, atunci cînd simbolismul e cel care a devenit abuziv, arbitrar, nemaicuprinzînd realitatea. în orice caz, ceea ce se numeşte teatru de avangardă sau teatru nou, şi care e un fel de teatru în marginea teatrului oficial sau agreat în mod general, este un teatru ce pare a avea prin expresia sa, prin căutarea, dificultatea sa, o exigență superioară.
întrucît ceea ce îl caracterizează sînt exigența şi dificultatea, este evident că, înainte de a se integra şi de a deveni facil, el nu poate fi decît teatrul unei minorități. Teatrul de avangardă sau mai degrabă orice artă şi orice teatru nou sînt nepopulare.
Este sigur că orice încercare de renovare vede ridi-cîndu-se din toate părțile împotriva ei conformismele şi lenea mentală. Nu e, evident, indispensabil ca un autor dramatic să se vrea nepopular. Dar nici nu e indispensabil ca el să se vrea popular. Efortul, creația sa, sînt în afara acestor considerații de oportunitate. Sau acest teatru va rămîne mereu nepopular, nu va fi recunoscut şi atunci el nu va fi însemnat nimic. Sau, va deveni popular, recunoscut de către majoritate, prin forța lucrurilor şi în chip cu totul firesc, de-a lungul timpului.
Toată lumea înțelege astăzi legile elementare ale fizicii sau ale geometriei care erau, cu siguranță, la vremea lor, accesibile doar savanților, care nu s-au gîndit niciodată să facă o geometrie sau o fizică populare. Nu li se poate desigur reproşa că au exprimat adevărul unei caste restrînse, căci ei au exprimat nişte adevăruri indiscutabil obiective. Problema asemănărilor caie pot exista între ştiință şi artă nu ține de resortul nostru. Ştim cu toții deopotrivă că deosebirile sînt şi mai mari decît asemănările între aceste două domenii ale spiritului. Totuşi, fiecare autor nou crede că luptă în numele adevărului. Boileau voia să exprime adevărul. In prefața sa la *Crom-icell,* Victor Hugo gîndea că arta romantică era mai adevărată şi mai complexă decît adevărul clasic. Realismul, naturalismul voiau deopotrivă să extindă domeniul realului ori să-i dezvăluie nişte aspecte noi, încă necunoscute. Simbolismul şi, mai tîrziu, suprarealismul au vrut de asemenea să descopere şi să exprime nişte realități ascunse.
Problema ce trebuie să se pună pentru un autor este aşadar pur şi simplu de a descoperi adevăruri şi de

a le

rosti. Iar modul de a spune este, firește, neașteptat, deoarece însăși această rostire este, pentru el, adevărul. El nu-1 poate spune decît pentru sine. Tocmai întrucît îl rostește pentru sine, el îl rostește pentru ceilalți. Nu altminteri.
Dacă vreau să fac cu orice preț teatru popular, riso să transmit niște adevăruri pe care nu le-aș fi descoperit prin mine însumi, niște adevăruri care îmi sînt deja transmise din altă parte și pentru care eu n-aș fi decît un vehicul de ordin secund. Artistul nu e un pedagog, nu e un demagog. Creația teatrală răspunde unei exigențe a spiritului, această exigență trebuie să fie suficientă în sine. Un copac este un copac, el nu are nevoie de autorizația mea ca să fie un copac ; copacul nu-și pune problema de a fi un anume copac, de a se face recunoscut drept copac. El nu se explică. Există și se manifestă prin însăși existența sa. Nu caută să se facă înțeles. El nu-și dă o formă mai ușor de înțeles : altminteri, n-ar mai fi un copac. Ar fi explicația unui copac. Tot așa, opera de artă există în sine, și eu concep foarte bine un teatru fără public. Publicul va veni de la sine și va recunoaște teatrul așa cum a știut să numească copacul copac.
Cîntecele lui Beranger erau cu mult mai populare decît poemele lui Rimbaud, care erau cu totul de neînțeles la vremea lui. Trebuie oare, din această cauză, să excludem poezia rimbaldiană ? Eugene Sue era popular prin excelență. Proust nu era. Nu era înțeles. E] nu vorbea „ca toată lumea". Aducea pur și simplu adevărul său, folositor evoluției literaturii și spiritului. Trebuia oare să fie interzis Proust și să fie recomandat Eugene Sue ? Astăzi, Proust este cel bogat în adevăruri ; Eugene Sue e cel gol. Din fericire, autoritățile nu i-au interzis lui Proust să scrie în limba proustiană.
O viziune nu se exprimă decît prin mijloacele de expresie care-i convin, în așa măsură încît ea este însăși expresia aceea unică.
Există însă popular și popular. Se consideră greșit că teatrul „popular" trebuie să fie un teatru pentru cei săraci cu duhul : astfel că avem teatrul de modelare sau didactic, un teatru de edificare, primar (și nu primitiv, care este altceva decît cel primar), instrument al unei

politici, al unei ideologii oarecare, pe care o reia — repetiție inutilă și conformistă.
6 operă de artă, deci și o operă teatrală, trebuie să fie o adevărată intuiție originală, mai mult sau mai puțin profundă, mai mult sau mai puțin vastă, după talentul sau geniul artistului, însă neapărat o intuiție originară ce nu datorează nimic altcuiva decît sieși. Insă, pentru ca ea să se poată ivi, să se poată contura, trebuie ca imaginația să fie lăsată să alerge liber, cu mult dincolo de niște considerații exterioare, secundare, precum cele privind soarta operei, popularitatea ei sau nevoia de a ilustra o ideologie. în această dezvoltare imaginară, semnificațiile apar de la sine, elocvente pentru unii, mai puțin elocvente pentru alții. Eu unul nu înțeleg cîtuși de puțin cum poate avea cineva ambiția să vorbească pentru toată lumea, să aibă adeziunea unanimă a publicului, în timp ce, dacă vreți, înlăuntrul aceleiași clase, unora le plao mai mult căpșunile, altora brînza, altora aspirina pentru durerile lor de cap, altora bismutul împotriva durerilor lor de stomac. în orice caz, eu n-am de ce să mă neliniștesc din pricina problemei adeziunii publicului. Ori, da..., poate..., însă după ce piesa va fi fost scrisă și cînd îmi voi pune problema plasării ei. Adeziunea va veni ori nu va veni, în chip cu totul firesc. E sigur că nu vorbim niciodată pentru toată lumea. Putem vorbi cel mult pentru marea majoritate și, în acest caz, nu putem face decit un teatru demagogic sau un teatru confecționat. Cînd vrei să le vorbești tuturor, nu vorbești în realitate nimănui : lucrurile care interesează pe toată lumea în general, interesează foarte puțin pe fiecare om în parte. De altfel, o creație artistică este, prin chiar noutatea ei, agresivă, spontan agresivă ; ea merge împotriva publicului, contra marii părți a publicului, ea indignează prin îndrăzneala ei, care este ea însăși o indignare. Lucrurile nu pot sta altfel, pentru că, neurmînd drumurile bătătorite, ea își deschide singură drumuri peste cîmpuri. în acest sens este nepopulară o operă artistică, după cum spuneam adineaori. Dar arta nouă nu este decît în aparență nepopulară ; ea nu este astfel prin esență, ci prin apariția sa neașteptată. Teatrul așa-zis popular este cu mult mai nepopular în realitate. Este un teatru impus în mod orgolios, de sus in jos, de către o „aristocrație" conducătoare, de o categorie de inițiați care știu dina-

inte, ori cred că ştiu, de ce are poporul nevoie şi îi impun chiar să nu aibă nevoie de altceva decît de ceea ce vor ei să aibă nevoie şi să nu gîndească decît ceea ce gîndesc ei. Opera de artă liberă este, în mod paradoxal, prin chiar caracterul ei individualist, dincolo de aparența ei îndrăzneață, singura care țîşneşte din inima oamenilor, prin inima unui om ; ea e singura care exprimă cu adevărat „poporul".
Se spune că teatrul e în pericol, în criză. Acest lucru se datorează mai multor cauze. Uneori, se doreşte ca autorii să fie apostolii a tot soiul de ideologii, ei nu sînt liberi, li se impune să nu apere, să nu atace, să nu ilustreze decît asta sau aia. Dacă nu sînt apostoli, sînt pioni. Altundeva, teatrul este prizonierul nu al sistemelor, ci al unor convenții, al unor tabuuri, al unor obişnuințe mentale sclerozate, al unor fixații. Cu toate că teatrul poate fi locul celei mai mari libertăți, al celei mai nebuneşti imaginații, el a devenit locul constrîngerii celei mai mari, a unui sistem de convenții, numit realist sau nu, înțepenit. Există teama de umor (umorul înseamnă libertate). Există frica de libertate de gîndire, frica, de asemenea, de o operă prea tragică sau disperată. Optimismul, speranța sînt obligatorii sub amenințarea cu moartea. Şi e numit cîteodată *absurd* ceea ce nu este decît denunțarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanța lui, steril, alcătuit din clişee şi din lozinci ; a unei acțiuni teatrale cunoscute dinainte. însă eu, unul, vreau să fac să apară pe scenă o broască țestoasă, să o transformăm într-un cal de curse ; apoi să-1 preschimb pe acesta într-o pălărie, într-un cîntec, într-un soldat în platoşă, în apă de izvor. Se poate îndrăzni totul în teatru, însă e locul unde se îndrăzneşte cel mai puțin.
Nu vreau să am alte limite decît cele ale posibilităților tehnice. Voi fi acuzat că fac music-hall, circ. Cu atît mai bine : să integrăm circul ! Autorul poate fi acuzat că e arbitrar : însă imaginația nu e arbitrară, ci revelatoare. Fără garanția unei libertăți totale, autorul nu reuşeşte să fie el însuşi, nu reuşeşte să spună altceva decît ceea ce este deja formulat : mi-am propus, în ce mă priveşte, să nu recunosc alte legi decît cele ale imaginației mele ; şi întrucît imaginația are legi, aceasta e o nouă dovadă că în cele din urmă ea nu e arbitrară.

Ceea ce-1 caracterizează pe om este, s-a spus, faptul că el e animalul care rîde ; el este mai ales animalul creator. El introduce în univers lucruri care nu există în univers : temple ori vizuine de iepuri, tărăboanțe, locomotive, simfonii, poeme, catedrale, țigări. Utilitatea creării tuturor acestor lucruri nu este, foarte adesea, decît un pretext. La ce serveşte faptul de a exista ? La a exista. La ce serveşte o floare ? La faptul că este o floare. La ce slujesc un templu, o catedrală ? La adăpos-tirea credincioşilor ? Mi se pare că nu, de vreme ce templele sînt dezafectate, iar lumea continuă să le admire. Ele servesc pentru a ne dezvălui legile arhitecturii şi poate pe cele ale construcției universale pe care spiritul nostru pare să le oglindească, deoarece spiritul le regăseşte în sine însuşi. însă teatrul moare din lipsă de îndrăzneală : se pare că nu ne mai dăm seama că lumea pe care o inventăm nu poate fi falsă. Nu poate fi falsă decît dacă vreau să fabric adevăr, dacă imit adevărul şi, prin aceasta, fac un fals adevăr. Am conştiința că sînt adevărat atunci cînd inventez şi cînd imaginez. Nimic nu e mai evident şi mai „logic" decît construcția imaginativă. Aş putea chiar spune că lumea e cea care mi se pare irațională, care devine irațională şi scapă rațiunii mele. în spiritul meu regăsesc legile cărora încerc s-o readaptez şi s-o supun în permanență. Dar şi această problemă depăşeşte scopul nostru.
Cînd un autor scrie o operă, o piesă de teatru, de pildă, el are — am spus-o — impresia, limpede sau nelămurită, că duce o luptă, că, dacă el însuşi are ceva de spus, este pentru că ceilalți n-au spus bine acest lucru, şi că vrea să spună ceva nou. Altfel, de ce ar scrie ? A spune ceea ce are de spus, a-şi impune universul, tocmai aceasta e lupta. Un copac, ca să crească, trebuie să învingă obstacolul materiei. Pentru un autor, această materie este ceea ce a fost deja făcut, ceea ee a fost deja spus. Sau, mai degrabă, nu pentru ori împotriva a ceva scrie el, ci în ciuda acestui ceva. în acest sens fiecare artist este, după puterile lui, mai mult sau mai puțin un revoluționar. Dacă copiază, dacă reproduce, dacă exemplifică, el nu înseamnă nimic. Se pare deci că poetul combate (adesea fără să vrea, prin chiar faptul existenței sale) o tradiție.

Totuşi, în măsura în care poetul are sentimentul că limbajul nu mai conturează realul, nu mai exprimă

un adevăr, strădania lui este tocmai aceea de a cuprinde acest real, de a-1 exprima mai bine într-un mod mai violent, mai convingător, mai limpede, mai precis, mai adecvat. în acest sens, el încearcă să se alăture, moderni-zînd-o, unei tradiții vii, care s-a pierdut. Un autor de avangardă poate avea sentimentul — în orice caz el are dorința — de a face mai bine teatru decît se face în jurul său. Demersul său este deci o adevărată încercare de întoarcere la izvoare. Care izvoare ? Cele ale teatrului. O întoarcere la un model interior de teatru ; în tine însuți regăseşti figurile şi schemele permanente, profunde, ale teatralității.

Pascal găsise în sine însuşi principiile geometriei ; copilul Mozart descoperise în sine însuşi temeliile muzicii. Desigur, foarte puțini artişti se pot compara cu aceşti ■doi giganți. Totuşi, mi se pare sigur că nu ai ceea ce se cheamă, într-un fel atît de elocvent, teatrul în sînge, dacă nu poți să-1 reinventezi puțintel tu însuți. Mi se pare de asemenea aproape sigur că dacă toate bibliotecile s-ar scufunda într-un mare cataclism, ca şi toate muzeele, cei scăpați ar redescoperi, mai devreme sau mai tîrziu, prin ei înşişi pictura, muzica, teatrul, care sînt nişte funcțiuni tot atît de fireşti, tot atît de indispensabile şi instinctive ca şi respirația. Cel ce nu descoperă în sine, oricît de puțin, funcția teatrală nu e deci făcut pentru teatru. Ca s-o descoperi e nevoie poate de o anumită neştiință, de o anumită naivitate, de o îndrăzneală care vine din această naivitate, dar e vorba despre o naivitate care nu e nerozie, despre o neştiință ce nu suprimă cunoaşterea : ea o asimilează, o întinereşte. Opera de arta nu este lipsită de idei. însă, pentru că ea este viața sau expresia ei, ideile sînt cele ce se desprind din ea, nu opera de artă este o emanație a ideologiilor. Autorul nou e cel care, în mod contradictoriu, încearcă să refacă legătura cu ceea ce este cel mai vechi : limbaj şi teme noi, într-o compoziție dramatică care se vrea mai limpede, mai despuiată, mai curat teatrală ; refuz al tradiționalismului pentru a regăsi tradiția ; sinteză a cunoaşterii şi invenției, a realului şi imaginarului, a particularului şi universalului sau, cum se spune astăzi, a individualului cu colectivul ; expresie, dincolo de clase,

75

a ceea ce le transcende. Exprimîndu-mi obsesiile fundamentale, exprim cea mai adîncă umanitate a mea, mă alătur întregii lumi în mod spontan, dincolo de toate barierele de caste şi psihologii diverse. **îmi** exprim singurătatea şi mă alătur tuturor singurătăților; bucuria mea de a trăi sau mirarea mea că exist sînt cele ale lumii întregi chiar dacă, pentru moment, toată lumea refuză să se recunoască în ele. O piesă precum *Clientul de dimineață* a irlandezului Brendan Behan a ieşit dintr-o experiență particulară a autorului : închisoarea. Cu toate acestea mă simt vizat, căci această închisoare devine toate închisorile, devine lumea şi toate societățile. în această închisoare engleză, există, evident, întemnițați şi există gardieni. Deci sclavi şi stăpîni, conducători şi conduşi. Şi unii şi alții sînt închişi între aceleaşi ziduri. Puşcăriaşii îşi urăsc gardienii, gardienii îşi disprețuiesc puşcăriaşii. Dar puşcăriaşii se detestă de asemenea între ei ; iar gardienii nu se înțeleg nici ei deloc între ei. Dacă ar exista nu conflict simplu între gardieni pe de o parte, întemnițați pe de alta, dacă piesa s-ar fi mărginit la acest conflict foarte evident, n-ar fi fost nimic nou, profund, revelator, ci o realitate grosolană şi schematică. Prin această piesă ni se arată că realitatea e cu mult mai complexă. în această închisoare un om trebuie executat. Condamnatul nu apare pe scenă. El e totuşi prezent în conştiința noastră, nesfîr-şit de obsedant. Este eroul piesei. Sau mai degrabă moartea este acest erou. Gardieni şi prizonieri resimt împreună această moarte. Umanitatea profundă a operei constă în comunitatea teribilă a acestei obsesii, a acestei nelinişti care este a tuturor, dincolo de categoria gardienilor sau a deținuților. Este o comuniune dincolo de separații, o fraternitate aproape inconştientă, dar de care autorul ne face să devenim conştienți. Identitatea esențială a tuturor oamenilor ne este dezvăluită. Acest fapt poate să ajute la apropierea tuturor taberelor dușmane. într-adevăr, deținuții şi gardienii ne apar dintr-o dată drept nişte muritori, uniți, conduşi de o aceeaşi problemă care le depăşeşte pe toate celelalte. Iată un teatru popular, cel al unei comuniuni întru aceeaşi nelinişte. Este o piesă veche, căci se referă la o problemă fundamentală şi permanentă ; este o piesă nouă şi localizată, căci este vorba despre închisoarea dintr-un anumit moment actual al istoriei, într-o țară anume.

76

A existat, la începutul acestui secol, îndeosebi spre anii 1920, o vastă mişcare de avangardă universală în toate domeniile spiritului şi activității umane. O răsturnare în obişnuințele

noastre mentale. Pictura modernă, •de la Klee la Picasso, de la Matisse la Mondrian, de la cubism la abstracțiune, exprimă această răsturnare, această revoluție. Ea s-a manifestat în muzică, cinematograf, a cucerit arhitectura. Filozofia, psihologia s-au transformat. Ştiințele (dar eu nu sînt competent să vorbesc despre ele) ne-au dat o nouă viziune despre lume. Un stil nou s-a creat şi continuă să se creeze. O epocă se. caracterizează prin unitatea stilului ei — sinteză a diversităților — care face să existe corespondențe evidente, între arhitectură şi poezie, matematici şi muzică. O unitate esențială există între castelul de la Versailles şi gîndirea carteziană, de exemplu. Literatura şi teatrul, de la Andre Breton la Maiakovski, de la Marinetti la Tristan Tzara sau Apollinaire, de la teatrul expresionist la suprarealism, pînă la romanele recente ale lui Faulkner şi Doş Passos şi, foarte recent, la cele ale Nathaliei Sarraute şi ale lui Michel Butor, au participat la această înnoire. Dar nu toată literatura a urmat mişcarea şi, pentru teatru, ea pare să se fi oprit la 1930. Teatrul este cel .mai întîrziat. Avangarda a fost stopată în teatru, dacă nu în literatură. Războaiele, revoluțiile, nazismul şi celelalte forme ale tiraniei, dogmatismul, scleroza burgheză de asemenea în alte țări, l-au împiedicat să se dezvolte, pentru moment. Lucrurile trebuie reluate. în ce mă priveşte, sper să fiu unul dintre modeştii meşteşugari care încearcă să reia această mişcare. într-adevăr, această avangardă abandonată n-a fost depăşită, ci îngropată de întoarcerea reacționară a vechilor formule teatrale care, uneori, îndrăzneau să pretindă că sînt noi. Teatrul nu este al vremii noastre : el exprimă o psihologie perimată, o construcție bulevardieră, o prudență burgheză, un realism care poate să nu se intituleze convențional dar care este convențional, o supunere față de dogmatismele amenințătoare pentru artist.

Tînăra generație franceză a cinematografului este mult mai înaintată decît cea din teatru. Tinerii cineaşti au fost formați în cinemateci, în cinecluburi. Acolo şi-au primit instruirea. Ei au văzut acolo filmele de artă, pe clasicii cinematografului, filmele de avangardă, *necomer-*

dale, nepopulare, care adesea n-au fost proiectate niciodată în sălile mari sau care au rămas acolo puțină vreme, din cauza necomercialității lor.

Si teatrul are nevoie (dar e mai greu pentru teatru) de aceste localuri de experiență, de aceste săli de laborator aflate la adăpost de superficialitatea marelui public. Un pericol în anumite țări, dar care e un rău, vai, încă necesar, este producătorul. El este cel care, aici, face figură de tiran. Teatrul trebuie să încaseze bani ; ca s-a poată face, trebuie să elimine orice îndrăzneală, orice spirit creator, ca să nu deranjeze pe nimeni. Un producător îmi cerea să schimb totul în piesele mele şi să le fac accesibile. L-am întrebat cu ce drept se amesteca în problemele construcțiilor mele dramatice, care nu trebuiau să mă privească decît pe mine şi pe regizorul meu ; căci mi se părea că faptul de a da bani pentru producția spectacolului nu era un motiv suficient pentru a dicta, a-mi amenaja opera. El mi-a declarat că reprezenta publicul. I-am răspuns că tocmai împotriva publicului aveam de luptat, adică împotriva lui, a producătorului. Trebuia fie să luptăm împotrivă, fie să nu ținem "seama de el.

Avem nevoie de un stat liberal, prieten al gîndirii şi al artelor, care crede în necesitatea lor şi în necesitatea laboratoarelor. Înainte ca o invenție sau o teorie ştiințifică să fie răspîndită, ea a fost pregătită, exprimată, gîn-dită în laboratoare. Eu revendic pentru dramaturgie aceeaşi posibilitate ca pentru savanți de a-şi face experiențele. Nu se poate spune că o descoperire ştiințifică este, din această cauză, nepopulară. Nu cred că nişte realități spirituale izvorînd din străfundul ființei mele sînt nepopulare. A avea public nu înseamnă întotdeauna a fi popular. Aristocrația poetului nu este o aristocrație falsă, aşa cum e falsă aristocrația unei caste. în Franța avem autori pasionanți : Jean Genet, Beckett, Vauthier, Pichette, Schehade, Audiberti. Ghelderode, Adamov. Georges Neveux, care-i continuă, opunîndu-li-se, pe unii ca Giraudoux, Anouilh, Jean-Jacques Bernard şi atîția alții. Ei nu constituie încă decît punctele de plecare ale unei dezvoltări, posibile a unui teatru viu şi liber. Avangarda înseamnă libertate. *(Iunie 1959, Helsinki, septembrie 1959, „Theâtre dans le monde".)*•

TOT DESPRE AVANGARDA

Ce vrea să spună *teatru de avangardă ?* O mare confuzie, voită sau nu, născută mai ales din prejudecăți, s-a creat în jurul acestor vocabule. Această locuțiune este ea însăşi confuză, iar „ridicolul" teatrului de avangardă ar putea să nu fie decît un ridicol care provine din definiția sa. Un critic din una dintre țările străine în care piesele mele au avut şansa să fie jucate, favorabil, de altfel, teatrului meu,

îşi punea totuşi întrebarea dacă acest teatru nu constituia, cu toate acestea, doar o tranziție, o etapă. Iată deci ce vrea să spună avangarda : un teatru care pregăteşte un alt teatru, definitiv. Dar nimic nu e definitiv, totul nu-i decît o etapă, însăşi viața noastră este esențiaimente trecătoare : totul este, în acelaşi timp, încheiere a ceva, prevestire a unui altceva. Astfel, se poate spune că teatrul francez din veacul al XVII-lea pregăteşte teatrul romantic (care nu valorează mare lucru, de altfel, în Franța) şi că Racine şi Corneills sînt în „avangarda" teatrului lui Victor Hugo, el însuşi „avangardă" a celui care i-a urmat renegîndu-1.
Mai mult : mecanismul pozițiilor şi opozițiilor este cu mult mai complicat decît îşi închipuie simpliştii dialecticii. Există „avangarde" rodnice care s-au născut din opoziția la realizările generațiilor precedente sau care sînt îngăduite ori facilitate de o întoarcere la izvoare, la opere vechi şi uitate. Shakespeare este mereu mult mai actual decît Victor Hugo (deja citat) ; Pirandello, mult mai în avangardă decît Roger Ferdinand ; Riichner infinit mai viu, mai sfîşietor decît, de exemplu, Bertold Brecht şi imitatorii lui din Paris.
70
Şi iată locul în care lucrurile încep să se precizeze r avangarda în realitate nu există sau, mai degrabă, ea este cu totul altceva decît ceea ce se crede că este.
„Avangarda", fiind bineînțeles revoluționară, a fost şi continuă să fie pînă în prezent la fel cu cele mai multe dintre evenimentele revoluționare o întoarcere, o restituire. Schimbarea nu e decît aparentă : acest „aparent" contează enorm, căci el permite (prin şi dincolo de ceea ce este nou) revalorificarea, împrospătarea permanentului. Exemple : răsturnările politice, survenind în momentele în care un regim obosit, „liberalizat" — a cărui structură s-a destins în aşa măsură în-cît prăbuşirea este de altfel iminentă, gata să se producă, să zicem aşa, aproape de la sine, pregătesc, favorizează reconstituirea, întărirea structurii sociale după un model arhetipal, neschimbat : schimbarea există, evident, în personal, în condițiile superficiale, în limbaj r adică, lucrurile — în esență identice — adoptă alte nume, fără ca realitatea profundă, modelul de organizare socială să se fi modificat. Ce s-a întîmplat ? Doar atît : autoritatea s-a întărit (căci se destinsese), „ordinea" se restabileşte, tirania întrece libertățile, conducătorii regăsesc gustul, vocația puterii cu conştiința împăcată, simțindu-se investiți de un alt „har al lui Dumnezeu" sau de alibiul unei justificări ideologice sigure şi mai ferme a cinismului inerent puterii. Şi există, limpede reafirmată, reconstituită, structura ierarhică socială fundamentală, cu regele (şefii politici) susținut de dogme şi Biserica (ideologii, scriitorii, artiştii, ziariştii, propagandiştii redeveniți supuşi) urmată ori suportată de majoritate —■ poporul (credincioşii, cei practicanți sau pasivi), care nu mai ştie să se răscoale.
în cazul revoluțiilor artistice se produce aproape acelaşi fenomen, cînd este vorba cu adevărat de o revoluție, sau de o încercare, sau de o experiență revoluționară a avangardei. Aceasta apare în chip necesar, ca să zicem aşa, de la sine, în momentul în care anumite sisteme de expresie au obosit, sînt uzate'; cînd ele s-au corupt; cînd s-au îndepărtat de un model uitat. Astfel, în pictură, modernii au putut *regăsi,* la aşa-numiții primitivi, forme pure şi permanente, schemele fundamentale ale artei lor. Iar această redescoperire cerută de is-
80
toria artistică în care modelele, formele s-au deteriorat,, s-a făcut datorită unei arte, unui *limbaj* izvorînd din-tr-o realitate extraistorică.
într-adevăr, tocmai în conjugarea istoriei cu non-istoria, a actualului cu non-actualul (adică cu permanentul) se dezvăluie acest fond comun inalterabil pe care poți ajunge să-1 descoperi în mod direct şi în tine însuți : fără el, nici o operă nu poate avea valoare, el este cel care alimentează totul. în aşa măsură îneît, la urma urmelor, nu mă tem deloc să afirm că adevărata artă zisă de avangardă sau revoluționară este cea care, opunîndu-se în chip îndrăzneț vremii sale, se dezvăluie ca *inactuală.* Dezvăluindu-se ca inactuală, ea se alătură acelui fond comun universal despre care am vorbit şi, fiind universală, ea poate fi considerată clasică, înțeiegîndu-se că această latură clasică trebuie regăsită dincolo de nou, prin noul de care trebuie să fie impregnată, întoarcerea la un clasicism „istoric" oarecare, în-toreînd spatele noului, n-ar putea favoriza decît un stil. depăşit,, academic. Exemplu : *Sfîrşit de partidă* a luî Beckett,

operă de artă zisă de avangardă, este mult mai aproape de tînguiriie lui *Iov,* de tragediile lui Soîocle ori ale lui Shakespeare, decît de teatrul de proastă calitate zis angajat sau zis de bulevard. Teatrul de actualitate nu durează (prin definiție) şi nu durează pentru motivul că nu-i interesează cu adevărat, în profun^ zime, pe oameni.
Este de asemenea de remarcat că schimbările sociale nu concordă întotdeauna cu revoluția artistică. Sau mai degrabă : atunci cînd mistica revoluționară devine regim, ea se reîntoarce la forme artistice (deci la G mentalitate) depăşite, astfel îneît realismul nou reîn-tîlneşte clişeele spiritului numite burgheze şi reacționare. Pompierismele îşi dau mîna, iar portretele academice cu mustăți ale noii reacțiuni nu diferă — stilistic — de portretele academice cu sau fără mustăți ale epocii burgheze care nu-1 înțelegea pe Cezanne. Se poate deci spune, într-un fel poate paradoxal, că *„istoria" este cea care se sclerozează, că non-istoria e cea care rămîne vie.*
Cehov ne arată, la teatru, nişte oameni murind o dată cu o anumită societate ; pieirea, în timpul care se

81

scurge şi care uzează, a unor oameni dintr-o epocă; Proust făcuse la fel în romanele sale şi Gustave Flau-bert de asemenea, în *Educația sentimentală,* cu fundalul, în fața căruia se mişoau personajele sale, al unei societăți care nu era în declin ci urca. Deci nu prăbuşirea, sau dezarticularea, ori uzura unei societăți este tema principală, *adevărul* acestor opere : ci uzura omului în timp, pierderea sa de^a lungul unei istorii, care este însă adevărată pentru întreaga istorie : sîntem cu toții uciși de vreme.
Nu am încredere în piesele pacifiste care par să ne arate că războiul înseamnă sfîrşitul omenirii şi că nu murim decît în război. Cam asta părea să spună un tî-năr critic, dogmatic încăpățînat, comentînd *Mutter Courage.*
Se moare mai mult în război ; adevăr de actualitate. Se moare : adevăr permanent, non-actual şi mereu actual, lucrul acesta priveşte pe toată lumea, adică şi pe •oamenii care nu merg la război. *Sfîrşit de partidă* a lui Beckett este mai adevărată, mai universală decît *Istoria lui Vasco,* a lui Schehade* (ceea ce nu înseamnă că această operă nu are calități poetice).
Deoarece „ceea ce ne priveşte pe toți în chip fundamental" este în mod curios mai puțin accesibil, la prima vedere, decît ceea ce nu-i priveşte decît pe o parte dintre oameni sau decît ceea ce ne priveşte mai puțin, este evident că operele de avangardă, al căror scop este (scuzați-mă că insist într-un fel atît de greoi) să regăsească, să rostească adevărul uitat — şi să-1 reintegreze, în chip inactual, în actual — este evident că aceste opere nu pot fi decît neînțelese, la apariția lor, de către majoritatea oamenilor. Ele sînt deci nepopulare. Acest fapt nu le infirmă cîtuşi de puțin. Poetul descoperă realitățile evidente în singurătatea sa, în tăcerea sa. Şi filozoful descoperă, în tăcerea bibliotecii, nişte adevăruri greu de comunicat : de cît timp a fost nevoie pentru a-1 înțelege pe însuşi Karl Marx, şi, chiar în prezent, poate oare *toată lumea* să-1 înțeleagă ? El nu e *popular.* Cîți oameni l-au putut asimila pe Ein-stein ? Faptul că numai cîteva persoane sînt în măsură să vadă limpede în teoriile fizicienilor moderni nu mă face să mă îndoiesc de adevărul lor ; iar acest adevăr, pe care ei l-au descoperit, nu e nici invenție, nici vi-

82

ziune subiectivă, ci realitate obiectivă, în afară de timp, veşnică, la care spiritul ştiințific abia a început să aibă acces. Nu facem niciodată decît să ne apropiem, să ne îndepărtăm, apoi să ne apropiem din nou de un adevăr imuabil.
Există de asemenea — deoarece trebuie să vorbim de teatru — un limbaj de teatru, un demers teatral,. un drum ce trebuie defrişat pentru a accede la nişte realități existente în mod obiectiv : iar acest drum de defrişat (sau de regăsit) nu-i altul decît cel care convine teatrului pentru nişte realități ce nu se pot dezvălui decît la modul teatral. Este ceea ce s-a convenit a se numi muncă de laborator.
Se poate face foarte bine teatru popular (nu ştiu prea bine ce este poporul, dacă nu cumva e majorita-. Tea oamenilor, nespecialiştii), de bulevard, de propagandă, edificator, într-un limbaj convențional : este un teatru de popularizare. Nu trebuie împiedicat, din această cauză, să se facă celălalt teatru : de cercetare, de laborator, de avangardă. Dacă nu e urmat de marele public, asta nu înseamnă cîtuşi de puțin că el nu e o necesitate absolută a spiritului, la fel ca şi cercetarea artistică, literiară ori ştiințifică. Nu se ştie întotdeauna la *ce poate sliLJi asta,* însă de vreme ce răspunde unei exigențe a spiritului el este, se înțelege, cu adevărat indispensabil. Dacă acest teatru are un public de cincizeci de persoane în fiecare seară (şi el poate să îl aibă), necesitatea lui e dovedită. Teatrul acesta e în primejdie. Politica, apatia, răutatea, gelozia îi amenință, vai, în chip-periculos, din toate părțile, pe Beckett, Vauthier,

Sche-hade, Weingarten şi alţii şi pe apărătorii lor.
„Arts", ianuarie

VORBE DESPRE TEATRUL MEU ŞI DESPRE VORBELE ALTORA

■ Cînd auzim vorbindu-se despre o operă literară, plastică, muzicală, teatrală, dorim, în mod cu totul firesc, să obţinem despre ea o cunoaştere mai precisă şi să ştim ce se spune despre ea. îi cerem autorului să ne încredinţeze ceea ce gîndeşte despre opera sa. După ce opera a fost expusă, jucată ori editată, putem şti ce gîn-desc despre ea criticii : ne aruncăm, aşadar, asupra a ceea ce au scris aceştia, apoi mergem iarăşi la autor ca să-i cerem să spună ce gîndeşte despre ceea_ ce gîndeşte lumea despre opera lui şi despre sine însuşi. In mod fatal, există foarte adesea contradicţii între declaraţiile acestuia din urmă şi judecăţile criticilor, dintre care, pe cîţiva, vom merge să-i vedem, ca să le cerem să ne spună ce gîndesc despre ceea ce gîndeşte autorul despre ceea ce .gîndesc ei înşişi. Şi aşa mai departe : clin această pricină, au loc discuţii pătimaşe ; sîntem pentru, sîntem contra ; se vor ţine discursuri savante pentru a stabili că opera vine să confirme cutare teorie, cutare filozofie ori că ea ar tinde mai degrabă să li se opună, ceea ce duce la necesitatea de a fi pentru sau contra operei, sau contra sau pentru, după cum sîntem sau nu sîntem adepţi ai teoriei despre care e vorba,... sau despre care nu este vorba, căci unii pot pretinde că opera pare, după cele ce se spun despre ea, să apere mai curînd teoria asta decît teoria aia.

în tumultul dezbaterii, nu se mai aude vocea operei ; în dezvoltările punctelor de vedere de toate soiurile, cea întotdeauna pierdută din vedere este opera. Se pare că abordarea operei nu mai e de nici un folos, deoarece lumea îşi face o părere despre ea după părerile altora,

iar dacă, uneori, se rosteşte totuşi o judecată despre ceva, părerile sînt cele care se judecă, se resping, se adoptă.

Poate că opera nu este decît ceea ce gîndeşti despre ea. însă decît s-o gîndeşti doar prin intermediul altora, ar fi mai bine s-o gîndeşti în sine însăşi, fără a ţine seama de interdicţiile, avertismentele, încurajările risipite în legătură cu ea.

Mi se întîmplă să primesc vizita unor oameni interesaţi de teatrul meu sau de agitaţiile create în jurul lui. I-ani primit astfel, în ultima vreme, pe trei tineri intelectuali, inteligenţi şi bine informaţi, care voiau şi ei să ştie ce gîndeam despre propriile mele opere. Erau la curent cu tot ce se spusese despre ele, bine sau rău ; cel dintîi împărtăşea părerea criticilor favorabili, al doilea mă lăsa să înţeleg prieteneşte că împărtăşea luările de poziţie ale duşmanilor mei ; al treilea, în sfîrşit, nu împărtăşea întrutotul nici punctul de vedere al unora, nici pe cel al altora, ci încerca să aleagă între ele, cu toată luciditatea şi obiectivitatea. în cursul conversaţiei, mi-am putut da seama că cei trei vizitatori ai mei cunoşteau în mică măsură, prin lectură ori spectacol, piesele mele de teatru. Discutau aşadar în jurul obiectului, indiferenţi faţă de obiectul însuşi, fapt care, după părerea lor, era cu totul firesc, căci nu obiectul e important, ci doar repercusiunile lui colective. E o idee care poate fi susţinută, cu toate că se poate remarca faptul că nu rareori ecourile din public sînt falsificate ori dirijate, în mod vizibil sau mai subtil. N-a declarat oare — cu stîngăcie de altfel — unul dintre directorii de conştiinţă actuali că ar trebui „să se mistifice pentru a demistifica", după cum spune o vorbă care circulă ? Incepînd din ce moment demisti-ficarea îi urmează acestei mistificări, care ar fi, aşadar, dacă se poate spune aşa, o mistificare cinstită, de bună credinţă ? Iar demistificatorul nu e oare el însuşi mistificat ? Cine o poate spune, cine e judecătorul îndreptăţit s-o facă ? Trebuie să fii foarte sigur de tine ca să pretinzi că poţi duce oamenii de nas pe drumul binelui şi al adevărului, şi încă şi mai sigur ca să pretinzi că ştii care este acest drum, acest bine, acest ade-

văr, fie el relativ şi istoric. Există, în vremea noastră, •dogme, gînditori dogmatici : aceste dogmatisme

sau aceste doctrine, să nu fie oare armăturile unor subiectivităţi ?
Nu voi afirma că în zilele noastre nu se gîndeşte. Insă gîndeşti despre ceea ce cîţiva maeştri îţi dau să gîndeşti, gindeşti despre ceea ce ei gîndesc, dacă nu cumva gîndeşti exact ce gîndesc ei, repetînd sau para-frazînd. în orice caz, se poate observa că trei sau patru gînditori au iniţiativa gîndirii şi îşi aleg armele, terenul ; iar miile de alţi gînditori, care cred că gîndesc, se zbat în mrejele gîndirii celorlalţi trei, prizonieri ai termenilor problemei ce li se impune. Problema impusă poate avea însemnătatea ei. Există şi alte probleme, alte aspecte ale realităţii, ale lumii : iar cel mai mic lucru ce se poate spune despre dascălii cugetării este că ne închid în subiectivitatea lor doctorală sau mai puţin doctorală, care ne ascunde, ca un ecran, nesfîrşiţa varietate de perspective posibile ale spiritului. însă a gîndi de unul singur, a descoperi tu însuţi problemele •e un lucru foarte greu. E cu mult mai comod să te hrăneşti cu alimente dinainte digerate. Sîntem ori am fost elevii cutărui profesor. Acesta nu numai că ne-a instruit, ci ne-a făcut să-i suferim influenţa, felul său de a vedea, doctrina sa, adevărul său subiectiv. într-un cuvînt, el ne-a „format". De fapt, întîmplarea ne-a format : căci, dacă aceeaşi întîmplare ne-ar fi înscris la o altă şcoală, un alt profesor ne-ar fi modelat intelectua-liceşte după chipul lui, iar noi am fi gîndit fără îndoială în mod diferit. Nu e vorba desigur să respingem datele ce ni se prezintă şi să dispreţuim opţiunile, formulele, soluţiile altora : de altfel, acest lucru nici nu-i posibil ; însă trebuie să regîndim tot ceea ce alţii vor să ne facă să gîndim, termenii în care vor să ne facă să gîndim, să încercăm să vedem ce e subiectiv, particular în ceea ce este înfăţişat drept obiectiv sau general ; e vorba să nu aie încredem şi să-i supunem pe propriii noştri examinatori liberului nostru examen, şi să la adoptăm sau nu punctul de vedere doar după ce am făcut acest lu-■cru. Cred că este preferabil să gîndim stîngaci, mărgi-

86

nit, cum putem, decît să repetăm lozincile inferioare, medii sau superioare ştiute de toată lumea. Un om, fie el şi prost, valorează totuşi mai mult decît un măgar deştept şi savant; micile mele descoperiri şi platitudinile mele au o valoare mai mare, conţin mai multe adevăruri pentru mine decît semnificaţia pe care o au pentru un papagal strălucitele şi subtilele aforisme pe care el nu face decît să le repete. Mai ales tinerii şi mulţimile sînt obiectivul unor solicitări de toate soiurile. Politicienii vor să obţină voturi, dascălii de cugetare sînt în căutare de discipoli : un dascăl de cugetare predicînd în pustiu ar fi prea vrednic de luat in rîs ; vrem să acţionăm asupra celorlalţi, vrem să-t avem, vrem să fim urmaţi, vrem să-i silim pe ceilalţi să ne urmeze, în vreme ce, în loc să-şi impună ideile, pasiunile, personalitatea, un bun dascăl ar trebui să încerce a ajuta tocmai dezvoltarea personalităţii celorîaţi. Este, ştiu, foarte greu să-ţi dai seama în ce măsură ideologia unui ideolog e sau nu expresia unei dorinţe de afirmare de sine, a unei voinţe de putere personală : tocmai de aceea se cuvine să fim şi mai vigilenţi.
Mă întreb dacă tot ce am spus adiaeaori nu depăşeşte scopul expunerii mele. Vom vedea îndată. N-am venit să vă îndoctrinez : deşi se poate răspunde că a afirma că nu trebuie să dai lecţii înseamnă tot a da lecţii. In acest caz, cu atît mai rău, este singura lecţie pe care mi-aş putea îngădui s-o dau ; însă mai curînd decît & lecţie este o punere în gardă, un apel prietenesc la vigilenţă, şi sînt de acord că ea se poate întoarce împotriva mea. Această convorbire n-ar trebui să se intituleze „vorbe despre teatrul meu", căci ea va fi mai degrabă, nădăjduiesc, „vorbe despre vorbele altora despre teatrul meu".
Aşadar, doctorii vor ca lumea să li se supună. Turbează că lumea nu li se supune. Nu le place să fiţi ceea ce sînteţi, ar vrea să fiţi ceea ce le place lor. Ei vor să le faceţi jocul, să vă conformaţi politicii lor, să fiţi instrumentul lor. Iar dacă aşa ceva nu se întîmplă, le-ar plăcea să vă suprime dacă nu cumva reuşesc să demonstreze că sînteţi totuşi ceea ce vor ei să fiţi, cu toate că-nu sînteţi aşa.

87

Cine sînt, pentru un autor de teatru, pentru mine, de pildă, doctorii aceştia ? Ei bine, sînt doctorii docţi şi doctorii mai puţin docţi, ca şi doctorii care nu sînt docţi deloc. Adică, acei critici, angajaţi sau turbaţi *{engages ou enrages),* care nu vor cîtuşi de puţin să te îngăduie aşa cum eşti : unii în numele doctrinei lor, alţii în numele obişnuinţelor lor mentale determinate, alţii — mai mult — în numele temperamentului lor, al alergiilor lor, adică al unei subiectivităţi mai simple şi mai capricioase. Dar şi unii şi alţii deopotrivă sînt cu toţii mai mult sau mai puţin doctori, chiar dacă nu sînt deloc. E foarte evident că nu vă poate judeca decît prin ei înşişi şi prin principiile lor, deşi trebuie să se facă efortul suprem, care este de dorit, de a-1 îngădui pe celălalt, de a-1 accepta ca atare. Este cea dintîi regulă a unui liberalism care,

astăzi, nu mai e la modă, nici chiar la liberali.
Totuşi, problema nu e tocmai asta, sau, mai curînd, ea se află şi în altă parte decît în sectarismele care limitează deopotrivă pe sectari ca şi orizontul inteligenţei noastre a tuturor, pe care ei se îndîrjesc s-o blocheze ori s-o reducă. E vorba să ştim ce credit putem acorda incoerenţei subiectivităţii înseşi a acestor critici, ce determină nişte contradicţii pătimaşe înăuntrul propriilor lor criterii sau al reacţiilor lor elementare, şi confuziei diverselor planuri de apreciere. Va fi vorba de asemenea, cu toate că faptul acesta e poate mai puţin esenţial, despre extrema varietate a judecăţilor, totuşi preocupantă pentru un autor care ar vrea să primească un sfat din partea criticii, ca şi pentru spectatorii care ar vrea să fie călăuziţi în alegerea spectacolelor pe care ar dori să le vadă.
Nu această varietate de opinii este jenantă, chiar dacă ele îmi sînt defavorabile ; dimpotrivă, uniformitatea aprobărilor ar fi de natură să neliniştească. Jean Paulhan, în a sa *Mică prefaţă la orice critică,* n-a spus oare că : „...blamul criticilor, în zilele noastre, serveşte o operă mai bine decît elogiul. Dacă marchizul de Sade, Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont ne parvin în uimitoarea lor prospeţime, aceasta se datorează cîtorva denigrări sau defăimări : Jules Janin, Brunetiere, Maurras. France, Faguet, Gourmont. Critica violentă conserva mai bine un autor decît alcoolul un fruct. Şi totul se

petrece ca şi cum am fi sensibili, nu atît la partea mărturisită a criticii, cu explicaţii, broderii şi altele, ci la acea parte secretă (secretă, se poate presupune, din lipsă de dovezi) în care criticul admite mai întîi că un autor merită să fie examinat, contestat, demolat..." Şi mai ales, demolat. însă ceea ce un autor consideră că este neplăcut e faptul că nu este ascultat cu atenţie înainte de a se lua o atitudine, ca şi lipsa de onestitate a atitudinilor : cel mai neînsemnat lucru care se poate aştepta din partea criticilor ar fi obiectivitatea în subiectivitate, adică buna-credinţă.
în Anglia, doi sau trei critici dramatici dau tonul. Aceştia sînt criticii cei mai luminaţi, cei mai competenţi şi cei mai ascultaţi de către amatorii de teatru şi de către intelectuali. Ei sînt, pentru publicul cît de cît superior, călăuzele teatrului. Unul dintre ei are o formaţie artistică şi literară. El are simţul literaturii, ceea ce e un lucru tot mai rar în zilele noastre, este liber, este deschis, admite pluralitatea tendinţelor. Celălalt critic, dandy, marxizant, e mai tînăr, de formaţie uşor mai filozofică, fost student la Oxford, foarte preocupat de ideologii, foarte atent la modele intelectuale. Şi unul şi celălalt mi-au făcut, la Londra, onoarea de a se ocupa de teatrul meu şi de a-1 face cunoscut, încă de la reprezentarea în engleză, a primelor mele piese, a *Scaunelor,* de pildă.
După trecerea unui timp de la apariţia unui articol foarte elogios al celui mai tînăr dintre cei doi despre piesă, îl întîlnesc pe acesta acasă la un prieten, li exprim mulţumirile mele, se înfiripă o conversaţie in cursul căreia îmi declară, deodată, că aş putea fi, dacă aş vrea, cel mai mare autor de teatru actual : „Aceasta e şi dorinţa mea", i-am spus, înfierbîntat, „daţi-mi repede reţeta !"
— „E foarte simplu", îmi răspunse el, „aşteptăm de la dumneavoastră să ne oferiţi un mesaj. Pentru moment, piesele dumneavoastră nu aduc mesajul pe care-1 năd&jduim de la dumneavostră. Fiţi brechtian şi marxist !"
îi răspunsei că mesajul acesta fusese deja adus ; că era deci cunoscut, adoptat de către unii, respins de
89
alţii, că oricum întrebarea era pusă, că dacă ar trebui să-1 rostesc n-aş face decît sâ-1 mai spun o dată şi că, neaducînd nimic nou, n-aş putea desigur să devin, eurrs zicea el, „cel mai mare autor de teatru contemporan". Criticul mi-a purtat multă vreme pică. Şi mi-a arătat-o. La reluarea, cîteva luni mai tîrziu, a aceloraşi *Scaune,* a confecţionat un articol destul de lung, în care se îndîrjea să demonstreze că s-a înşelat prima dată în elogiile sale şi că, văzînd piesa a doua oară, şi-a dat seama că, la urma urmelor, nu stă în picioare. Aproape acelaşi lucru mi s-a întîmplat chiar la Paris, cu un tînăr critic, mai puţin doct decît dogmatic. Acest critic mă întrebase dacă eram de acord cu ce spusese despre cîteva

dintre primele mele piese pe care le considera a fi nişte critici la adresa micii burghezii. I-am răspuns că nu eram de acord decît în parte cu afirmațiile sale. într-adevăr, erai vorba, poate, în piesele mele, de o critică a micii burghezii, însă mica burghezie la care mă gîndeam eu nu era o clasă legată de cutare sau cutare societate, căci micul burghez era pentru mine o ființă ce se afla în toate societățile, zise revoluționare sau reacționare ; micul burghez nu e pentru mine decît omul lozincilor, nemaigîn-dind de unul singur, ci repetînd nişte adevăruri gata făcute, şi din pricina asta moarte, pe care alții i le-au impus. Pe scurt, micul burghez este omul condus. Considerai că însuşi acest critic tînăr, antiburghez, putea fi un mic burghez. De la o zi la alta, articolele acestui critic despre aceleaşi piese deveniră defavorabile şi totuşi nu schimbasem nici o singură replică în textele despre care e vorba. Refuzasem, pur şi simplu, să admit, în toate punctele, interpretarea lui; refuzasem să intru în jocul său. Acelaşi critic alcătuise, despre teatrul meu şi al unui confrate, un mare articol într-un mare hebdomadar, ilustrat — articolul ! — cu două fotografii ale noastre, taman în mijlocul paginii. Ceea ce au scris pînă în prezent aceşti doi dramaturgi, zicea criticul, e foarte bine., e foarte folositor : ei au „distrus" un anumit limbaj, acum trebuie să reconstruiască ; au criticat, au negat, de-acum înainte trebuie să afirme. Să afirme ce ? Ceea ce criticul doctor voia, desigur, să fie afirmat. N-am urmat itinerarul pe care acest doctor voia să mi-1 traseze. Celălalt autor 1-a urmat : toate laudele l-au însoțit pe acest drum înflorit; eu, unul, am fost excomunicat, mi-am atras ful-

igerele asupra capului, din partea lui şi a prietenilor lui, căci pentru ei poate fi îngăduit un singur fel de teatru, coexistența e un cuvînt pe care ei nu-1 înțeleg.

Dacă aş fi fost abil, aş fi putut, măcar acceptîndu-i verbal, interpretarea primelor mele piese, să le salvez in ochii lui. Anumitor autori le place să fie apreciați de toată lumea, chiar printr-o neînțelegere. Lipsa mea de diplomație a făcut ca aceste prime piese să devină şi ele. pentru cîțiva doctori, prea puțin demne de încredere. în fapt, ele au fost invalidate retroactiv : asta te face să te îndoieşti grozav nu numai de obiectivitatea acestor critici, ci, mai ales, pune în discuție posibilitățile oricărei ■critici, de vreme ce ea poate afirma, despre o aceeaşi operă, două păreri contradictorii, în acelaşi timp sau aproape în acelaşi timp.

Iar acest lucru e cu atît mai supărător, sau neliniştitor, cu cît, atunci cînd criticul este îndeajuns de îndemînatic, şi o judecată şi cealaltă par să acopere deopotrivă •opera, par s-o explice perfect şi satisfac spiritul celui ■ce-! citeşte pe criticul respectiv. Spirite eminente s-au întrebat, înaintea mea, dacă critica este posibilă. S-ar putea pune, de asemenea, problema validității oricărei ideologii. Din moment ce se poate afirma indiferent, după un criteriu ideologic sau altul, despre o operă de artă, despre un eveniment, despre un sistem politic sau economic, despre istorie, despre condiția umană, că sînt asta sau aia, din moment ce mai multe interpretări par să explice şi să integreze, fără contradicții interne majore, faptele în sistemul lor, şi toate par să le explice ; din moment ce putem observa, şi observăm mereu, dacă vrem, că aceste fapte istorice confirmă, dau apă la moară acestei ideologii, dar şi la moara aceleia, asta poate dovedi că nici o ideologie nu e constrângătoare, că ea nu e decît un punct de vedere teoretic, o opțiune personală, că nu e un adevăr obiectiv. Rămîne ştiința. Şi rămîne creația artistică care, în calitatea ei de construcție, de univers autonom, de monument, devine o realitate obiectivă, chiar dacă, desigur, e interpretată subiectiv.

Ca să ne întoarcem la oile noastre, adică la criticii noştri, voi cita un alt caz de incoerență la unul dintre judecătorii mei literari. E vorba despre un academician, însuşi tipul omului de litere, umanist şi impresionist.

Evident, un impresionist are un drept mai mare la incoerență decît cel ce pretinde că se supune unor criterii ideologice bine stabilite. Totuşi, incoerența criticului dramatic despre care este vorba era prea gravă ca să nu fie şocantă. Impresionismul lui, ori mai curînd impresiile sale, erau uşor de prevăzut atunci cînd trebuia să critice o categorie de opere despre care se ştia că aparțineau unui stil cu care era obişnuit : piese clasice ; sau zise „de bulevard" ; sau chiar scrise diferit, însă deja consacrate. O operă ce nu semăna întrutotul modelelor pe care el le cunoştea de mai 'nainte, o asemenea piesă, fie ea bună sau rea în ochii criticilor mai tineri şi mai îndrăzneți, era pentru el de neînțeles, nu-i surprindea sensul. în legătură cu cea dintîi piesă a mea, *Cîntăreața cheală,* spunea, cu mai mulți ani în urmă, cu prilejul apariției sale, „că ar merita cel mult o ridicare din umeri". Mai tîrziu, după ce a asistat la reprezentarea altei piese,

Scaunele, la Studio des Champs-Elysees, a scris că ea li aducea aminte, fiind cu mult mai nereuşită desigur, de o poveste a lui Anatole France, însă fără fantezie, fără invenţie, fără duh. îşi încheia articolul spunînd că nu-şi explică cum opera asta aşa de ştearsă putuse să fie scrisă de către autorul „plin de fantezie şi de umor al strălucitei *Cîntăraţe chele".* Aproape la fiecare dintre piesele mele abia reprezentate, îl regreta pe autorul strălucit al piesei precedente. Anul trecut s-a jucat la *Theâtre Recamier* piesa mea *Ucigaş fără simbrie.* El îmi administra o lungă, susţinută, motivată distrugere, zicînd că piesa e antiteatrală, de neauzit, de necitit, de neînţeles. îşi încheia cronica cu declaraţia că nu putea fi acuzat de părtinire, deoarece îi plăcuse şi apărase *Cîntăreaţa cheală, Lecţia, Scaunele,* la prima lor punere în scenă. Scrisese, e-adevărat, o critică mai curînd favorabilă, în 1953, la *Victimele datoriei.* Am reprezentat din nou această piesă, cu Jacques Mauclair, la trei săptămîni după repetiţia generală a *Ucigaşului fără simbrie.* De data asta eram siguri că vom avea o bună critică pentru *Victimele datoriei,* de vreme ce academicianul nostru nu avea decît să se refere la ceea ce scrisese deja el însuşi despre ea. Dezamăgire ! Criticul nu putea, bineînţeles, să nu admită că scrisese ce scrisese. Voit sau nu, găsi un subterfugiu pentru a-şi justifica articolul răutăcios. Actorii ţipau prea tare, spunea el, jucau mai puţin bine decît cei care

creaseră, cu patru ani mai înainte, acelaşi spectacol. Totuşi, la reluare, aveam aceiaşi actori ca la prima reprezentaţie, acelaşi regizor.

Cu prilejul reprezentării, pentru prima oară în Franţa, a unei piese de Pirandello, îndată după celălalt războpi, acelaşi academician declarase despre acest autor : e un şarlatan despre care nu se va mai vorbi. Sinceritatea criticului nostru poate fi totuşi cu greu pusă la îndoială, deoarece el afirma, cu naivitate, unui ziarist : „Nu m-am înşelat niciodată". Cutare scrisese, şi el, în legătură cu *Scaunele* mele : „N-are nici o valoare, nu sînt decît nişte discuţii fără şir", ceea ce nu 1-a împiedicat, după aceea, cu ocazia unui alt spectacol, să afirme că acesta din urmă era detestabil şi că lucrul îl mira cu atît mai mult „cu cît îi plăcuse aşa de mult. *Scaunele'?.*

Dar mă obişnuiesc din ce în ce mai mult, în aşa măsură încît mi se pare că asta trebuie să fie regula, să mă văd tîrît în noroi pentru noua piesă de către admiratorii nesperaţi ai vechilor piese, în numele acestor vechi piese pe care au uitat totuşi că le tîrîseră de asemenea în noroi.

■ Dacă un autor destul de naiv ar mai putea nutri speranţa de a-şi face prieteni gata să-1 cenzureze şi de critica cărora ar vrea să profite pentru a fi lămurit asupra propriei meserii, şi dacă ar fi autorul piesei *Rinocerii,* mintea i s-ar umple de confuzie şi disperare, într-atît se deosebesc şi se opun, ca niciodată pînă acum, părerile despre această piesă, deopotrivă în privinţa valorii ei dramatice şi a construcţiei sale, ca şi a semnficaţiei ce s-ar putea desprinde din ea, în privinţa interesului ei, a punerii în scenă, a identificării posibile dintre autor şi personajul principal al piesei. în sfîrşit, unii i-au reproşat autorului că a făcut un teatru angajat şi că a adus un „mesaj", în timp ce alţii l-au lăudat din aceleaşi motive, iar alţii trăgeau concluzia că nu exista nici un mesaj — lucru bun, după părerea unuia, lucru rău după părerea altuia !

Pentru un tînăr critic de la o nouă revistă de teatru, textul meu n-are nici o valoare ; el ar constitui o adevărată abdicare din partea mea : din fericire, exce-

lenta regie a lui Jean-Louis Barrault şi jocul actorilor reuşesc, de bine de rău, să salveze faţa spectacolului • pentru altul, piesa ar fi putut avea un mare ecou şi o. mare forţă : din nefericire, ea a fost micşorată de regizor, care redusese interesul acestei opere ; pentru o femeie de teatru, critic foarte cunoscut, piesa ar avea o> rigoare, o vigoare, o progresiune fără cusur, de o construcţie perfectă, de o factură clasică : este o capodoperă, spune altcineva : e foarte departe de a fi o capodoperă (ca şi cum fiecare operă n-ar putea fi decît capodoperă sau nimic), zice încă unul, căci el — aiică „eu" — ignoră tehnica conversaţiei, meandrele prin-care se poate plimba încet o acţiune dramatică..., alternanţele de ritmuri, folosirea timpilor morţi etc. Nişte critici din provincie sau nişte corespondenţi parizieni ai ziarelor din Maroc

sau Algeria sînt mai categorici, mai preerşi : c o ruşine, zic ei, să prezinţi o -asemenea farsă stupidă şi fără nici o semnificaţie, această jalnică pă-puşărie ce ne face să căscăm şi care nu e demnă de* *Theâtre de France* şi de o trupă ca aceea a lui Jean-Louis Barrault etc... Vă ofer şi punctul de vedere al unui contribuabil care este, fără îndoială, cel al mar multor alţi contribuabili, şi care, cu prilejul uneia dintre primele reprezentaţii ale piesei, îi mărturisea vecinei sale şi apoi scria : „E dureros cînd te gîndeşti că e un teatru subvenţionat de stat, că aşa ceva se face pe banii noştri, că plătim impozite !".
Pentru anumiţi critici, care au făcut obiecţii moderate, prima parte a piesei e bună : „delirul verbal, scump lui Ionesco, racursiurile lui temporale, analiza feroce a mecanismului locurilor comune nu interesează cu adevărat decît în prima parte a spectacolului", iar pentru rest „nu trebuie să ne-o ascundem, sînt lungi momente de pălăvrăgeală şi de plictis", iar regia acestei prime părţi e excelentă : căci e „hazlie şi mobilă". Pentru un alt critic, care e un filozof, primul act i s-a părut a fi, dimpotrivă, o îngrămădeală de inepţii, „deşi a regie şi o interpretare de prima mînă, zice el, m-au distrat totuşi. însă începînd cu mijlocul actului al doilea, s-a produs pentru mine — şi în mod sigur pentru alţii — un fel de fenomen magic. Ea ca şi cum aş fi trecut dintr-o dată de cealaltă parte a cortinei, ca şi cum ceea ce nu fusese încă decît un spectacol absurd s-ar fi

interiorizat brusc şi ar fi căpătat un sens şi o valoare irecuzabile : şi începînd de aici pînă la sfîrşit am fost tot timpul prins şi chiar captivat... Apreciez că e un spectacol care trebuie neapărat văzut. Insă, firește, e bine să fii pregătit să te simţi oarecum stupefiat sau chiar iritat de prima parte... în orice caz, din punct de vedere teatral, avem de-a face cu o reuşită surprinzătoare, la care o regie extraordinar de ingenioasă contribuie, de altminteri, în modul cel mai eficient..." Nu e şi părerea unui alt critic, tot filozof, care, favorabil faţă de ansamblul piesei, crede că : „interpretarea de la Odeon e strălucită, însă nici cadrul acestui mare teatru, nici prezentarea nu servesc lucrarea. Un prim act prea lung, nişte decoruri prea complicate, o muzică prea greoi concretă dau înfăţişarea unei „mari maşinării" acestei piese... a cărei profunzime ar fi cu atît mai sensibilă, cu cît înălţimea şi lărgimea ar fi mai puţin impunătoare".
Nu e cîtuşi de puţin părerea altuia, care conchide : „Fiecare se întreba dacă Ionesco al micilor teatre s-ar regăsi la dimensiunile Teatrului Franţei. Să fim liniştiţi, autorul nu s-a schimbat, el n-a căutat să se adapteze la nişte noi condiţii şi la un public nou, el aduce doar dovada unei mari stăpîniri a meşteşugului său de autor dramatic. Ajungerea lui la (teatrele) „Subvenţionate" a fost seara trecută un urcuş triumfal..." Şi totuşi, spune un alt cronicar : „Ce nevoie avem ca o fermecătoare şi scurtă nuvelă de Ionesco să fie transformată într-o lungă farsă ou pretenţii filozofice... autorul care voise, pare-se, să găsească insolitul banalităţii, a căzut, vai, în banalitatea insolitului... Această piesă, a cărei idee ar fi putut să fie amuzantă... nu era decît pretextul unei farse... abia meritînd patruzeci de minute de spectacol : în loc de asta, ne-a fost prezentat un rinocer fără dinţi". Iată-1 pe acesta care precizează : „filozofia piesei e mărginită... la fel ca în toate celelalte piese ale acestui autor", şi pe acela care afirmă că : „însemnătatea filozofică a piesei este considerabilă şi, din această cauză, avem de-a face cu o operă importantă". Un critic, care nu m-a răsfăţat niciodată şi care, dacă vorbise mereu despre mine ca despre un şarlatan, mărunt păcălici răutăcios, întîrziat mintal, nebun şi alte drăgălăşenii, constată, într-adevăr, de data asta, că *Ri-*

nocerii este „studiul clinic al conformismului, al contaminării", şi că „lucrarea arată cum se nasc mişcările, cum un fanatism cîştigă din aproape-n aproape, cum, prin consimţămîntul unanim, se formează dictaturile, cum iau parte oamenii la întemeierea regimurilor care-i vor strivi" (şi eu însumi sînt ispitit să cred că aceasta este, cum se spune, „semnificaţia acestei farse") ; totuşi, criticul nu aprobă acest teatru, căci nu există „nici o virtute carnală într-un

asemenea joc ideologic şi pur demonstrativ... nici o viaţă, nici un suflet ; este, repetă el, o simplă observaţie medicală şi socială, un efort cerebral şi totuşi farsă", ceea ce nu concordă cu sentimentul filozofului citat acum cîteva clipe, care, dimpotrivă, nu-i aşa, „fusese prins şi chiar captivat" şi care înţelege foarte bine că *Rinocerii* a putut avea, în Germania, „un succes fulgerător". Nu-i de mirare pentru Germania, poate, însă în Franţa ceea ce dezamăgeşte în teatru, remarcă un profesor, „este greoaia invenţie a acelor piese aşa de puţin franceze în care se ilustrează Beckett, Ada-mov, Ionesco, metafizicieni în intenţie, a căror metafizică nu constă în nimic altceva decît într-o parodie a vieţii şi care o realizează pe scenă cu procedee de Grand-Guignol" ; căci, într-adevăr, accentuează un ziarist : „Teatrul acesta, sub aparenţele sale hazlii şi caraghioase, cade în dezamăgitorul conformism al oricărei piese cu teză", şi aceasta nu e, după spusele unui alt ziarist : „decît un simbolism deopotrivă pueril şi demodat"-. Pe deasupra, defectul piesei, zice altcineva, „este în totala ei lipsă de inventivitate, e monotonă, lîncezeşte", cu toate că un altul poate să afirme : „autorul, pornind de la un dat cu totul gratuit, se lansează în satiră ou o libertate superbă, o vervă încîntată de propriile sale găselniţe. Această vervă nu va înceta să se reînnoiască de-a lungul primelor două acte ale lucrării şi se va întări chiar pe măsură ce intriga se va dezvolta". Vai, aflăm pe de altă parte, „acest autor nu era mare decît în micile teatre, *Rinocerii* nu e decît o pretenţie de epopee", căci, putem citi intr-o altă publicaţie, „importanţa operelor acestui autor a fost în mod considerabil exagerată, el nu ne-a adus mare lucru ; Allais, Jarry au mers mult mai departe ; la urma urmelor, contribuţia pe care Ionesco a adus-o teatrului este dintre cele mai modeste, trebuie s-o reducem la exactele

ei dimensiuni". Nu e şi părerea unui istoric literar care constată : „ascensiunea lui Ionesco va fi durat zece ani. E foarte puţin dacă ne gîndim la amploarea revoluţiei ideologice şi tehnice al cărei vehicul este teatrul său şi la intervalul imens care desparte stupoarea neîncrezătoare a primilor lui spectatori de consacrare pe care-o constituie actualul său succes la Odeon. în 1950, primului său regizor, Nicolas Bataille, i-a fost greu să găsească stilul potrivit, pe jumătate comic, pe jumătate serios, care convenea *Cîntăreţei chele.* Publicul şi critica au înţeles cu încetineală însemnătatea acestui teatru", care, cum tocmai am văzut din citatul de mai înainte, este încă pe deplin contestată. Şi aşa mai departe. Mărturisesc că atenţia pe care lumea binevoieşte să mi-o arate, binevoitoare sau răuvoitoare, mă onorează, mă exasperează în momentele mele de slăbiciune, mă tulbură, mă nelinişteşte şi uneori sînt ispitit să cred că ultimul articol care îmi este consacrat e singurul drept : astfel încît mă arunc, după ce l-am citit, asupra unui articol de dinainte, exprimînd o atitudine opusă, ca să nu mă scufund nici în înfumurarea prostească şi autoîncrederea excesivă, nici în depresiune şi descurajare, fiecare critică fiind pentru mine antidotul celeilalte, ceea ce-mi îngăduie să-mi urmez drumul, în echilibrul pe care mi-1 dau impulsurile contrare care, în felul acesta, se neutralizează servindu-mă în acelaşi timp : căci ce serviciu îmi pot aduce ? De a se anula pentru a nu-mi face deservicii.

N-aş vrea să nu semnalez un soi de adevărată răsturnare a alianţelor, provizorie nu mă îndoiesc, care s-a produs cu prilejul primei puneri în scenă a *Rinocerilor,* la unii dintre critici : „în sfîrşit, a izbutit ! De ani de zile tot aşteptam : ziua asta, cea în care Ionesco, renunţînd la jocurile lui sterile, va deveni un autor demn de a fi clasic, a răsărit. De data asta, nu se mai poate greşi : Ionesco scrie în franţuzeşte. Iar *Rinocerii* lui este o operă cu atît mai mare cu cît toţi pot să-i surprindă semnificaţia !" Nu este părerea altuia : „înţeleg de ce *Rinocerii* a avut un asemenea răsunet în Germania : pentru că este o piesă esenţialmente germanică". Sau : „în sfîrşit, pentru prima oară, am fost cucerit de o operă a acestui autor". în timp ce, pentru

alţii, este mîrşăvia mârşăviilor : *„Lecţia* a devenit un Labiche de proastă calitate ; *Amedeu,* un

palid Bern-stein ; un fervent al catacombelor are dreptul să de-plîngă faptul că, după ce a descoperit insolitul banalității, Ionesco a căzut în simbolismul predicator pe care îl ura". „Rău scrisă şi rău jucată, piesa asta nu e un adevărat Ionesco...", căci Ionesco, „în loc să progreseze pe această cale magnifică" (cea pe care o urmase pînă în prezent), în loc să-l realizeze pe acel „Ionesco la pătrat" la care visam, s-a copiat pe sine însuşi desfigu-rîndu-şi... geniala marionetă de altădată". Totuşi, Ionesco la pătrat s-ar fi realizat, dacă credem un alt articol în care stă scris textual : „Piesa aceasta e o fabulă, e un mit, în acelaşi timp Panurge şi Prometeu", şi : *„Scaunele* la puterea a doua, *Rinocerii* a cîştigat bătălia".
Eu, unul, nu ştiu dacă am cîştigat ori nu bătălia, însă constat că pe cîmpul de bătălie al criticii vălmăşagul e foarte încurcat.
O temă reiese fără îndoială clin *Rinocerii,* cea a dezaprobării conformismului, de vreme ce majoritatea criticii o scoate în relief. Aici, reacțiile se pot grupa mai uşor. Conformismul nu e bine văzut de presă.. Fiecare găseşte că „ceilalți" sînt conformişti, nu însă el. A-l acuza pe careva de conformism înseamnă a-1 acuza de lipsă de inteligență ori de personalitate, asta nu se face, e slăbiciunea armurii fiecăruia, căci fiecare se întreabă dacă nu-i prost şi-i e teamă că este.
Cînd asistăm deci la un spectacol în care conformismul pare să fie denunțat, ne simțim descumpăniți ; sau jigniți, sau, dimpotrivă, încurajați, aprobați într-o atitudine pe care o avem şi pe care o judecăm noi înşine drept nonconformistă : la cîteva zile după repetiția generală a *Rinocerilor,* un critic de artă tradiționalist sau moderat modern scrie într-un săptămâna[1]] un mare articol împotriva „Rinocerilor", care sînt, după părerea sa, „pictorii nonfigurativi şi amatorii de artă abstractă ce invadează pictura actuală" ; el „nu va iubi niciodată pictura actuală, va rezista la rinoceritâ". Rinocerii sînt, pentru un critic dramatic cunoscut din marea presă burgheză, autorii şi partizanii teatrului de avangardă (sau zişi de avangardă) pe care el, personal,

cu riscul de a rămîne ultimul om, nu-i va accepta niciodată.
Apoi, se precizează acuzația din partea celor ce s-au simțit atinşi, iar reacția lor e copilărească : „Rinocerii", explică un eminent critic neburghez pentru a face pan-dant unui critic burghez : „rinocerii sînt ionescienii".
Contraacuzația se precizează şi mai mult şi apare scris : „Nu capitulez ! strigă eroul din *Rinocerii,* în fața ispitelor conformismului ; pentru eroul său, acesta este, din nefericire, un fapt împlinit". Sau un altul : „Atunci cînd nonconformismul începe să fie aprobat de masa conformiştilor, el se dezvăluie a fi ceea ce era, un conformism care se ascundea...", căci, nu-i aşa, este evident că „teatrul acesta e un teatru ce liniştește, confortabil, un teatru care nu impresionează pe nimeni. Judecați...". Dar atunci, de ce tot acest tărăboi ? Să judecăm, într-adevăr. Şi acelaşi critic continuă : „De ce au fost determinați oamenii, în diferite cazuri, să aleagă condiția de rinoceri ?... Şi dacă oamenii voiau să evadeze tocmai din viața mediocră, mărginită, devenind rinoceri ? Şi dacă anumite totalitarisme ar oferi un umanism... mai înviorător ?" într-adevăr, e poate ceea ce voia eroul meu să spună : „Nazismul era tocmai unul dintre acele totalitarisme înviorătoare, foarte înviorător chiar, şi foarte ucigaş".
Constatîndu-mi prezența pe platoul Odeonului, teatru subvenționat, unii, cu caracter ales, au considerat faptul acesta drept o glumă din partea unui autor „nonconformist" ; ceilalți, mai răutăcioşi, au considerat că asta constituia o greşeală gravă, de natură să invalideze întreaga mea operă. Subliniez, în treacăt, că nimeni n-a considerat niciodată că faptul de a monta spectacole la Palatul Chaillot, şi el subvenționat, în fața miniştrilor care asistau la repetițiile generale şi pe care Jean Vilar venea să-i salute, în acelaşi timp cu toți oamenii care se aflau în sală, micşora forța esteticii teatrale a acestui mare regizor. Nimeni nu spune că Roger Planchon şi autorul pe care-1 pune în scenă la Odeon sînt nişte conformişti ale căror creații ar fi, din această cauză, devalorizate. Două greutăți, două măsuri. Poate că eu nu aduc acelaşi

mesaj (de vreme ce mi se reproşează sau mi se laudă faptul că aduc unul), însă, aşa cum am văzut, însăşi critica (cea care spune că

aduc un mesaj, căci există şi alta care pretinde că n-am adus vreun mesaj ideologic) nu ştie ea însăşi despre ce mesaj ideologic este vorba.
Nu eu trebuie s-o spun : criticii sînt cei ce trebuie să-şi dea seama de asta ; ei trebuie să fie pătrunzători.
Publicul îl aştepta altădată la ieşirea de la spectacol pe actorul care jucase rolul intrigantului, ca să-1 linşeze. Astăzi, autorul e cel pe care criticii îl identifică în chip grosolan cu personajele sale.
Se confundă de asemenea ceea ce gîndeşte autorul despre opera lui, cu opera însăşi. Un critic englez trăgea concluzia că Arthur Miller era un mare autor, întrucît ceea ce spunea Miller despre propriul său teatru era interesant, însă reuşita artistică nici nu era pusă în discuţie ; ca şi cum ar fi fost cu totul secundar faptul că Miller a scris sau nu piese, şi încă mai puţin faptul că ele erau bune sau rele.
La rîndul său, un profesor îmi reproşează cu amabilitate că mă stabilesc pe planul principiilor cel puţin într-un nihilism terorist pe care-1 apăr cu o vigoare demnă de o cauză mai bună. însă, spune el, teatrul meu n-ar fi poate atît de puternic dacă-ar fi gol. Atunci de ce-mi poartă pică ?
Omul nu e sigur şi neliniştit decît în anumite epoci, a noastră, de pildă, în care există, zice aceiaşi, o separaţie a societăţii cel puţin în două grupuri. Dar personajul lui Hamlet nu exprimă oare singurătatea şi angoasa ; iar celula lui Richard al II-lea nu e oare a tuturor singurătăţilor ? Mi se pare că singurătatea şi mai ales neliniştea caracterizează condiţia fundamentală a omului. Iar acest profesor, care crede că o revoluţie economică şi politică e cea care va rezolva automat toate problemele omului, e mai puţin deştept decît papagalul meu.
Acest critic îmi mai reproşează că vreau să evadez din cadrul social, căci, zice el, „orice om trăieşte într-o anumită civilizaţie care-1 hrăneşte, dar care, adaugă el, nu-1 explică întru totul". Piesele mele n-au vrut niciodată să spună altceva. Ci doar că omul nu e numai un animal social prizonier al vremii sale, dar că el este de asemenea, şi îndeosebi, în toate vremurile, diferit istoriceşte, în accidentele sale, identic în esenţa sa. Astfel, dacă dialogăm

cu Shakespeare, cu Moliere, cu Sofocle, dacă-i înţelegem, este pentru că ei sînt, în profunzime, în esenţa lor, ca şi noi. Consider că omul universal nu e cel al unei umanităţi generale abstracte, ci adevărate, concrete ; iar omul „în general" e mai adevărat decît omul limitat la epoca lui, mutilat. Şi am spus, de mai multe ori, că tocmai în singurătatea noastră fundamentală ne regăsim şi că, cu cît mai singur, cu atît mă aflu în comuniune cu ceilalţi, în timp ce în organizarea socială, care este o organizare a funcţiilor, omul nu se reduce decît la funcţia lui alienantă.
Aş adăuga că opera de artă are valoare prin puterea ficţiunii sale, întrucît este ficţiune, înainte de toate, întrucît este o construcţie imaginară ; o surprindem mai întîi, desigur, prin tot ce are ea actual, moral, ideologic etc... dar asta înseamnă a o surprinde prin ceea ce are mai puţin esenţial. Este oare inutilă această construcţie imaginară, alcătuită, desigur, cu materialele luate din real ? Pentru unii, da. Insă de ce construcţia literară ar fi mai puţin admisibilă decît construcţiile picturale sau muzicale ? Pentru că acestea din urmă pot fi cu mai puţină uşurinţă nişte instrumente de propagandă : de îndată ce se face din ele propagandă, pe de o parte ele se denaturează, pe de altă parte se dezvăluie într-un mod prea limpede drept propagandă. în literatură, ambiguitatea e mai uşoară.
Iar dacă unora nu le plac construcţiile imaginaţiei, nu-i mai puţin adevărat că ele sînt de faţă, că se să-vîrşesc întrucît corespund unei exigenţe profunde a spiritului.
Dacă e atît de mare confuzia în aprecierea unei opere de artă, a unei piese de teatru, este

pentru că nimeni, la urma urmelor, nu ştie ce este cu exactitate o operă literară, o piesă de teatru. Recitiți *Mica prefață la orice critică,* a lui Jean Paulhan : el vă spune, infinit mai bine decît mine, care sînt diferitele feluri de a nu şti acest lucru.
La urma urmelor, ce-a fost jenant în judecățile celorlalți ? Cred că ceea ce mă supără îndeosebi, şi ceea ce continuă să mă supere, e faptul că nu eram judecat la obiect, Am impresia că am fost judecat nu de nişte critici literari sau de nişte critici de teatru, ci de nişte moralişti. înțeleg prin moralişti, teologii, fanaticii, dog-

maticii, ideologii de toate categoriile. Adică, în afara problemei. Am convingerea absolută că nu genul acesta de judecată pătimaşă va învinge în cele din urmă. Constat de asemenea că ea este, pentru moment, extrem de iritantă. Subiectivitatea moralistă a contemporanilor, prinşi în furtuna pasiunilor de toate soiurile, nu mi se pare deci numai iritantă, ci mai ales orbită şi orbind, în ce priveşte subiectivitatea posterității, ea poate părea de asemenea inacceptabilă, aşa încît nu mai ştii cum s-o scoți la capăt. Trag totuşi nădejdea că va veni timpul obiectivității relativ absolute, dacă pot spune, după aceste furtuni.
Voi încerca să precizez anumite lucruri. Atunci cînd declar, de exemplu, că o operă de artă, o piesă de teatru în cazul de față, nu trebuie să fie ideologică, nu vreau desigur să spun că nu trebuie să găsim în ea nişte idei, nişte păreri. Cred doar că nu părerile exprimate sînt ceie care contează. Ceea ce contează este carnea şi sîngele acestor idei, încarnarea lor, pasionalitatea şi viața lor. O operă de artă nu poate repeta o ideologie căci, în cazul acesta, ea ar fi ideologie, n-ar mai fi operă de artă, adică o creație autonomă, un univers independent trăin-du-şi propria viață, după propriile legi. "Vreau să spun că o operă teatrală, de pildă, este ea însăşi propriul său demers, este ea însăşi o explorare, trebuind să ajungă prin propriile sale mijloace la descoperirea anumitor realități, a anumitor evidențe fundamentale, ce se dezvăluie de la sine, în mersul acestei gîndiri creatoare care e scrisul, evidențe intime (ceea ce nu împiedică întîlnirea cu evidențele intime ale celorlalți, ceea ce face ca singurătatea să sfîrşească sau să poată sfîrşi prin a se identifica cu comunitatea), evidențe intime neaşteptate în punctul de plecare şi care sînt surprinzătoare pentru autorul însuşi şi adesea mai ales pentru autorul însuşi. Asta înseamnă poate că imaginația este revelatoare, că e încărcată de multiple semnificații pe care „realismul" îngust şi cotidian sau ideologia limitativă nu le mai pot dezvălui : într-adevăr, aceasta, impunînd operei să nu fie decît ilustrarea ei, opera nu mai este creație în mers, acțiune, surpriză ; ea e cunoscută dinainte. Nişte opere realiste sau ideologice nu mai pot decît să ne confirme sau să ne pironească în nişte poziții prealabile prea ferm stabilite. Se caută prea mult, în opere, apărarea şi ilustra-

rea, demonstrarea a ceea ce era deja demonstrat, deci a ceea ce nu mai trebuia demonstrat. Orizontul e astupat, este închisoarea ori deşertul, nu mai sînt evenimente neaşteptate, aşadar nici teatru. Aşa încît ajung să emit părerea că realismul, de exemplu, este fals sau ireal şi că numai imaginarul e adevărat. O operă vie este deci cea care îl surprinde mai întîi pe propriul ei autor, pe care o scapă, care îi pune pe autor şi pe spectatori în derută, oarecum în contradicție cu ei înşişi. Altminteri, opera creatoare ar fi nefolositoare, căci de ce să transmiteți un mesaj care a fost deja transmis ? O operă de artă este, pentru mine, expresia unei intuiții originare ce nu datorează aproape nimic celorlalți : creînd o lume, inventînd-o, creatorul o descoperă.
Un autor de teatru, prea stăpîn pe ceea ce face, sau un poet a cărui operă creatoare vrea să nu fie decît demonstrația a ceva ori a altceva, sfîrşeşte prin a face o operă închisă în ea însăşi, izolată de meritele ei profunde. Acesta nu mai e un poet, este un pion. Am o adîncă neîncredere în teatrul numit didactic, căci didacticismul ucide arta... şi de asemenea învățămîntul : aceeaşi lecție mereu repetată e inutilă ! Nişte ideologi mai sta-linişti decît era Stalin însuşi, nişte autori de teatru uneori însemnați vor cu orice preț să salveze lumea ori s-o

educe. Dar noi ştim foarte bine că, atunci cînd religiile îţi vorbesc despre salvarea sufletului, ele se gîndesc mai ales la infern, unde vor trebui să meargă sufletele ce se împotrivesc mîntuirii ; ştim şi că, atunci cînd se vorbeşte despre educaţie, se ajunge foarte repede la reeducare, şi noi ştim cu toţii ce vrea să spună asta. Pionii din toate părţile, educatorii şi reeducatorii, propagandiştii atîtor credinţe, teologii şi politicienii sfîrşesc prin a constitui nişte forţe opresive contra cărora artistul trebuie să lupte. Cred că am afirmat de mai multe ori că două pericole ameninţă viaţa spiritului şi îndeosebi teatrul : scleroza mentală burgheză pe de o parte, tiraniile regimurilor şi direcţiilor politice pe de altă parte, adică burgheziile de pretutindeni. înţeleg prin spirit burghez conformismul de sus, de jos, de stînga, de dreapta, irealismul burghez ca şi irealismul socialist, sistemele de convenţii încremenite. Adeseori, vai, cei mai răi burghezi sînt burghezii antiburghezi. Mă întreb dacă arta n-ar putea fi această eliberare, reînvăţarea unei libertăţi de spirit de care sîn-

tem dezobişnuiţi, pe care am uitat-o, însă a cărei absenţă îi face să sufere deopotrivă pe cei ce se cred liberi fără să fie (întrucît îi împiedică prejudecăţile), cît şi pe cei care gîndesc că nu sînt ori nu pot fi.

Cred că pot afirma totuşi că un teatru de avangardă ar fi tocmai acel teatru care ar putea contribui la redescoperirea libertăţii. Trebuie să spun imediat că libertatea artistică nu e deloc necunoaştere a legilor, a normelor. Libertatea de imaginaţie nu este o fugă în ireal, nu este o evadare, ea este îndrăzneală, invenţie. A inventa nu înseamnă a demisiona, nu înseamnă a evada. Drumurile imaginaţiei sînt nenumărate, puterile invenţiei nu au hotare. Dimpotrivă, faptul de a te găsi în limitele strimte a ceea ce se numeşte o teză oarecare, cum e şi realismul socialist sau nu, constituie tocmai această fundătură. Acesta din urmă este de-acum secătuit, revelaţiile lui sînt veştede, el este o academie şi un pompierism, este o închisoare.

Conferinţă rostită la Sorbona in martie 1960, în cadrul „Casei literatul ii".

CRITICII MEI SI EU

în urmă cu cîţiva ani, mi-a dat prin gind, într-o bună zi, să aşez, una după alta, frazele cele mai banale, alcătuite din cuvintele cele mai goale de sens, din clişeele cele mai tocite pe care le-am putut găsi în vocabularul meu, in cel al prietenilor mei sau, într-o măsură mai mică, în manualele de conversaţie străină.

Nefericită iniţiativă : invadat de proliferarea de cadavre de cuvinte, abrutizat de automatismele conversaţiei, am fost cît pe-aci să sucomb în faţa dezgustului, a unei tristeţi fără nume, a depresiunii nervoase, a unei adevărate asfixii. Am putut duce totuşi pînă la capăt sarcina nesăbuită pe care mi-o propusesem. Un tînăr regizor, in mîinile căruia căzu cu totul întâmplător acest text, consideră că era o operă teatrală şi făcu din ea un spectacol : îi dădurăm drept titlu *Cîntăreaţa. cheală,* şi piesa îi făcu pe oameni să rîdă mult. Lucrul mâ uimi foarte tare, pe mine, care crezusem că am scris „Tragedia limbajului" !

Ca să împiedic orice confuzie cu putinţă, alcătuii o a doua piesă în care se vedea cum un profesor, crunt, sadic, îşi dădea silinţa să le ucidă, una cîte una, pe toate nefericitele lui eleve. Publicul găsi că asta era de-a dreptul vesel.

Gîndind atunci că-mi înţeleg greşeala şi că eram un autor comic fără să-mi dau seama, scrisei nişte farse : cea, între altele, a două persoane aproape centenare, caraghios de ramolite, care organizează o serată la care sînt invitaţi o mulţime de oameni, care nu vin, pentru care se îngrămădeşte o enormă cantitate de scaune. Situaţie clasică de vodevil : spectatorii ştiu că nu e nimeni, eroii piesei nu ştiu şi iau scaunele goale drept fiinţe în carne şi oase, cărora le încredinţează, patetici în mod

comic, tot ce au „pe inimă". Spectatorii găsiră că lucrul era deosebit de macabru.

Mă înşelasem deci încă o dată. Crezui, cu toate astea, că pot găsi o soluţie ce n-ar mai da naştere nici unei confuzii : să nu scriu o comedie, nici o dramă, nici o tragedie, ci doar un text liric, ceva „trăit" ; îmi proiectai pe scenă îndoielile, neliniştile profunde, le scrisei în dialog ;

îmi încarnai antagonismele ; scrisei cu cea mai mare sinceritate ; îmi smulsei măruntaiele ; intitulai treaba asta *Victimele datoriei.* Am fost făcut şarlatan, pehlivan mărunt.
Să fim pehlivani, îmi spusei, pe cînd îmi cîrpeam pielea.
M-am pus pe treabă, alcătuii şapte mici scheciuri ce fură reprezentate într-unui din acele teatre de pe malul sting al Senei chemate cu numele bizar de „avangardă". Nişte critici scriseră cu acel prilej că încercarea de teatru abstract pe care o făcusem era serioasă, punea subtile probleme ; totuşi, oricît de interesantă ar fi, ea nu putea duce la nimic. Mi s-a atras atenţia că teatrul nu e abstract, căci e concret. Găsii că obiecţia — oarecum in afara problemei — era îndreptăţită.
Vrui să ştiu atunci cu precizie dacă trebuia să perseverez, da sau nu, şi în ce direcţie. Cui să-i cer sfat ? Criticilor mei, evident. Numai ei mă puteau lămuri. Recitii, aşadar, şi studiai cu cea mai mare luare-aminte şi cu cel mai mare respect ceea ce aceştia din urmă binevoiseră să gîndească despre piesele mele. Aflai în felul acesta că am talent : puţin, mult, cu pasiune, deloc ; că aveam umor ; că eram cu totul lipsit de aşa ceva ; că eram un maestru al insolitului, o fire mistică ; că piesele mele aveau prelungiri metafizice ; că — după părerea altuia — eram, în fond, un spirit realist, psiholog, un bun observator al inimii omeneşti, şi că în acest sens trebuia să-mi îndrum creaţia ; că eram destul de vaporos ; că aveam un scris curat, limpede ; că aveam o limbă săracă ; a limbă bogată ; că eram un critic violent al societăţii actuale ; că cel mai mare defect al teatrului meu consta in faptul că nu denunţam ordinea socială nedreaptă, dezordinea stabilită ; mi se reproşa cu aprindere că sînt asocial ; mai ştiui că nu sînt cîtuşi de puţin poetic, însă trebuia, căci „nu e teatru, fără poezie" ; că eram poetic, şi tocmai că nu trebuia să fiu, căci „poezia, ce-o mai fi
106
şi asta ?" ; că teatrul meu era prea conştient, prea cerebral, rece ; dimpotrivă, primitiv, simplu, elementar ; că sînt lipsit de imaginaţie, schematic, sec ; că nu ştiu să canalizez o imaginaţie excesivă, nedisciplinată şi că — în loc să fiu sec şi despuiat cum se cuvine — sînt prolix ; că, ceea ce e interesant în cazul meu, aş fi unul dintre creatorii dramaturgiei obiectelor ; „fără accesorii în teatru", predica altul, „e un lucru rău, ceea ce contează e textul" ; ba da, ba da, accesoriile sînt un lucru important, asta vizualizează, teatralizează tema piesei; cîtuşi de puţin ; ba da ; ba nu...
M-am luat cu mîinile de cap. Mi-am zis că era mai bine să ascult un singur judecător. Citii cronicile succesive ale unuia dintre criticii mei, ales la întîmplare : acesta reproşa teatrului meu că e prea facil, fără taine ; peste două luni, acelaşi îmi obiecta că sînt supraîncărcat cu greoaie şi obscure simboluri şi sfida pe oricine ar fi spus că înţelege ceva din toate astea.
„Să vedem ce zice altul", îmi spusei. Acest al doilea critic îmi gîdila plăcut orgoliul : aflai că spărsesem toate vechile convenţii teatrale, că făceam piese cu totul noi, originale, îndrăzneţe, inovam, eram revoluţionar. Vai, revenind asupra celor spuse, acest al doilea critic declară că nu făceam decît să continui o tradiţie perimată şi repetam tot ce fusese spus şi răspus de mii de ori înaintea mea. Mi se dovedi că eram foarte influenţat de Strind-berg. Asta mă obligă să-
1 citesc pe dramaturgul scandinav : îmi dădui seama într-adevăr că lucrul era adevărat. Nu de Strindberg, afirmă ceilalţi, ci mai degrabă de Jarry, şi că era bine, pentru că aveam şi eu un aport personal ; şi că nu era bine, pentru că nu aveam nici un aport personal ; şi de Cehov, Moliere, Flaubert, Monnier, Vitrac, Queneau, Picasso, Raymond Roussel, Pirandello, Courteline, Alphonse Allais, Kafka, Lewis Caroll, eli-sabetani, expresionişti, distanţionişti cu o latură Synge, o latură Artaud, fără a mai socoti latura Lautreamont, latura Rimbaud, latura Daumier, latura Napoleon, latura
107
Richelieu, latura Mazarin şi multe alte laturi...
Mă va crede cineva ? Mă simt cu adevărat descumpănit.
Intenţionez să recitesc o veche fabulă : „Morarul, fiul său şi măgarul". Poate voi trage de-acolo o concluzie definitivă.

Vai ! E tot a altcuiva...
Arts, 22—28 februarie 1956.
CONTROVERSA LONDONEZA
Kenneth Tynan, din care s-a tradus în Franța un eseu, Teatrul şi viața *(in :* Les jeunes gens en colere vous parlent — Tinerii furioşi va vorbesc), *este unul dintre criticii care s-au bătut cel mai mult pentru a-l face cunoscut pe Ionesco în Anglia. După cîştigarea bătăliei, el a avut dintr-o dată nişte îndoieli şi le-a expus în ziarul* Observer *din 22 iunie 1958, sub un titlu interogativ :*
IONESCO : OM AL DESTINULUI ?
(...) La Royal Court Theatre, *Scaunele* e o reluare. Cit despre *Lecția,* o învățasem încă în 1955, la Teatrul Artelor. Scopul acestui program este, de data aceasta, de a arăta varietatea teatrală a lui Joan Plowright, care, de la o piesă la alta, întinereşte cu şaptezeci de ani... Totuşi, primirea entuziastă a publicului nu se adresa numai actriței, **oricît** de uimitoare a putut fi ea în rolul bătrînei. Aplauzele aveau o intensitate asurzitoare, soiul de frenezie care e simptomatică pentru un cult nou. Era un cult al lui Ionesco ; şi adulmec în el o primejdie.
Dezamăgiți de „renaşterea poetică", Fry, Eliott, struții intelectualității noastre teatrale au pornit în căutarea unei alte credințe. Orice le-ar fi fost pe plac, cu condiția să fie sfărîmate „piedicile realismului". însă o piesă realistă se defineşte, în mare, prin faptul că personajele şi incidentele sînt vizibil înrădăcinate în viață... Gorki, Ce-**hov, Arthur** Miller, Tennessee Williams, Brecht, O'Casey, Osborne şi Sartre au scris piese realiste (...) se exprimă în ele o viziune omenească a lumii cu cuvinte ale tuturor, pe care le putem recunoaşte cu toții. Ca toate disciplinele exigente, realismul se poate corupe în sentimentalism grețos (N. C. Hunter), în semi-adevăr (Terence Rattigan).
109
în simplă copie fotografică a trivialităților omeneşti. Autorii care s-au arătat a fi nişte maeştri ai lui au creat durabilul repertoriu al teatrului din secolul XX ; şi am avut grijă să nu-1 exclud pe Brecht, care a folosit procedee de stilizare ca să pună în relief personaje eson-țialmente realiste.
Fapt care, în ochii struților, era suficient pentru a-1 elimina : era prea real. Tot aşa, ei preferă *Sfîrşit de partidă,* unde elementul uman e minim, lui *Aşteptindu-l pe Godot,* unde puteau fi văzuți doi vagabonzi de un realism împuțit, care, pe deasupra, îi inspirau creatorului lor o vizibilă afecțiune. Voalîndu-şi dezaprobarea, struții se năpustiseră asupra unei opere de Becke.it mai evident verbală şi o salutară drept „imaginea autentică a uhel lumi in plină dezintegrare". Insă, abia o dată cu sosirea d-lui Ionesco struții strigară că a venit Mesia. în sfîrşit, el-era. avocatul *antiteatrului:* se opunea deschis realismului şi, în mod tacit, realității înseşi. Declara că cuvintele nu au sens, că comunicarea între oameni era imposibilă. Bătrînii, precum şi *Scaunele,* sînt prinşi într-un cocon de nepătruns de amintiri halucinate : ceea ce spun nu poate fi înțeles decît de ei înşişi, răminind neînțeles pentru oricare altul. Profesorul din *Lecția* nu poate comunica cu eleva lui decît prin intermediul violenței sexuale, urmată de omor. Cuvintele, descoperire minunată a speciei noastre, sînt îndepărtate ca inutile şi false.
D. Ionesco a creat o lume de roboți singuratici, cpn-versînd între ei în dialoguri asemănătoare celor din ,.comics"-urile pentru copii, dialoguri uneori foarte hazlii, uneori evocatoare, adeseori nici una nici alta şi care, atunci, distilează un profund plictis. Piesele d-lui Ionesco sînt ca poveştile cu cîini care vorbesc : nu poți nicicum să-i auzi de două ori. Am avut această impresie îndeosebi în legătură cu *Scaunele.* Lumea aceasta nu-i a mea, dar recunosc că e vorba despre o viziune personală întru totul legitimă, prezentată cu multă îndrăzneală imaginativă şi cutezanță verbală. Primejdia începe atunci cînd ea e înfățişată ca fiind exemplară, ca singurul acces cu putință spre teatrul viitorului —■ acea lume jalnică din care vor fi excluse pentru totdeauna ereziile umaniste ale credinței în logică şi ale credinței în om.
: ■
110
D. Ionesco oferă desigur o „evadare din realism", însă o evadare spre ce ? Spre o fundătură, poate, împodobită cu decoruri taşiste pe pereți. Sau un "voit clopot gol, în care autorul, pe un ton de proroc, ne invită să observăm lipsa aerului. Sau, şi mai bine, o lungă călătorie de MM într-un tren fantomă, cu cranii peste tot şi cu măşti de ceară urlînd ; însă ieşim apoi la

suprafața realității de toate zilele, a cărei rumoare e mult mai intimidantă.
Teatrul d-lui Ionesco este picant, excitant; el rămîne uri divertisment marginal. Nu e situat pe drumul cei miare şi nu-i facem un serviciu nici lui, nici teatrului, dacă pretindem că este.
Kenneth TYNAN

îl

Ionesco i-a răspuns lui Kenneth Tynan în aceşti termeni:

ROLUL DRAMATURGULUI

;Am fost, fireşte, onorat de articolul pe care d. Tynan 1-a consacrat celor două piese ale mele, *Scaunele* şi *Lecția, in* ciuda rezervelor pe care le cuprindea, şi pe care un critic are dreptul să le facă. Totuşi, unele dintre obiecțiile sale mi se par întemeiate pe premise nu numai false, ci şi străine teatrului, mă cred îndreptățit să fac anumite comentarii.

■ D. Tynan raportează că aş fi fost desemnat, cu aprobarea mea, drept un soi de „Mesia" al teatrului. E un lucru de două ori inexact, căci n-am nici o înclinație pentru mesii, pe de o parte, iar pe.de altă parte nu cred că vocația artistului şi a dramaturgului e orientată spre mesianism. Am clara impresie că d. Tynan e cel aflat în căutarea de mesii. Aducerea unui mesaj pentru oameni, voința de a dirija cursul lumii sau de a o salva e treaba întemeietorilor de religii, a moraliştilor sau a oamenilor politici, care, fie zis între paranteze, o scot mai degrabă rău la capăt, cum ştim din propriile noastre pățanii. Un dramaturg se mărgineşte să scrie piese, în care nu poate oferi decît o mărturie, nu un mesaj didactic, o mărturie personală, afectivă, despre neliniştea sa şi despre neliniştea altora, ori, ceea

ce se întîmplă rar, despre fericirea lui ; sau îşi exprimă în ele sentimentele, tragice ori comice, despre viață. O operă de artă nu are nimic de-a face cu doctrinele. Am şi scris altundeva că o operă de artă care n-ar fi decît ideologică şi nimic altceva ar fi inutilă, tautologică, inferioară doctrinei de la care s-ar reclama şi care şi-ar fi aflat o mai bună expresie în limbajul demonstrației şi al discursului. O piesă ideologică nu-i nimic altceva decît popularizarea unei ideologii. După părerea mea, o operă de artă are un sistem de exprimare care îi este propriu ; ea posedă propriile sale mijloace de surprindere a realului. D. Tynan pare să mă acuze că sînt în mod delibe-berat explicit antirealist; că am declarat că cuvintele nu au sens şi că întreg limbajul este incomunicabil. Ceea ce nu-i decît în parte adevărat, căci faptul de a scrie şi de a prezenta piese de teatru este incompatibil cu o atare concepție. Eu pretind doar că e greu să te faci înțeles, şi nu absolut imposibil, iar piesa mea, *Scaunele,* este o pledoarie, poate patetică, în favoarea înțelegerii mutuale. Cît despre noțiunea de realitate, d. Tynan îmi pare că nu recunoaşte decît un singur mod al realității * : modul zis „social", cel mai exterior, după cum văd eu lucrurile, şi, ca să spun tot, cel mai puțin obiectiv, in-trucît e supus de fapt interpretărilor pasionale. Tocmai de aceea gîndesc că nişte scriitori precum Sartre (autor de melodrame politice), Osborne, Miller etc, sînt noii „autori de bulevard", reprezentînd un conformism de stingă, care e tot atît de jalnic ca şi cel de dreapta. Aceşti scriitori nu oferă nimic care să nu fie cunoscut dinainte prin lucrările şi discursurile politice.

Asta nu e totul. Nu e destul să fii un scriitor „social realist", trebuie, pare-se, să fii şi un adept militant a ceea ce se numeşte „progres". Singurii autori valabili, ce se află pe „drumul cel mare" al teatrului, ar fi cei ce gîndesc conform anumitor principii sau directive prestabilite. (însă „progresismul" nu înseamnă întotdeauna progres.)

Iată ce ar strimta în mod deosebit drumul cel mare, ar reduce într-o mare măsură diversele planuri ale

* Aşa cum a spus-o limpede într-un interviu publicat în „Encounter".

realității şi ar limita cîmpul deschis căutărilor creației artistice. Cred că ceea ce ne desparte pe unii de alții este această „politică", ce ridică bariere între oameni şi este o sumă constantă de neînțelegeri. Dacă mă pot exprima paradoxal, aş zice că societatea veritabilă, comunitatea umană autentică, este extra-socială, este o societate mai vastă şi mai profundă, cea care se dezvăluie prin nişte nelinişti comune, dorințe, nostalgii secrete care-i privesc pe toți. Istoria lumii e guvernată de aceste nostalgii şi aceste nelinişti pe care activitatea politică nu face decît să le oglindească şi pe care le interpretează foarte imperfect. Nici o societate n-a putut desființa tristețea omenească, nici un sistem politic nu ne poate elibera de durerea de a trăi, de teama de a muri, de setea noastră de absolut. Condiția umană e

cea care guvernează condiția socială, nu invers.
„Realitatea" îmi pare a fi mult mai vastă şi mai complexă decît dimensiunea la care d. Tynan şi mulți alții împreună cu el vor s-o limiteze. Problema este să mergem la izvorul bolii noastre, să descoperim limbajul neconvențional al acestei neliniști, rupînd-o cu clişeele şi formulele limbajului impersonal al lozincilor „sociale".
Caracterele „roboți" pe care d. Tynan le respinge mi se par a fi tocmai cele care aparțin doar acestui spațiu sau acestei realități „sociale", care sînt prizonierii ei şi care — nefiind decît „sociale" — au sărăcit, s-au înstrăinat, s-au golit. Tocmai conformistul, mic-burghe-zul, ideologul oricărei „societăți" e cel pierdut şi dezumanizat. Dacă există ceva care are nevoie să fie demis-tificat, acestea sînt ideologiile care oferă soluții gata făcute (care sînt alibiurile provizorii ale partidelor ajunse la putere) şi pe care, în plus, limbajul cristalizat le osifică. Totul trebuie să fie încontinuu reexaminat în lumina neliniştilor şi a viselor noastre, iar limbajul înțepenit al „revoluțiilor" instalate trebuie să fie fără răgaz dezghețat pentru a se regăsi izvorul viu, adevărul originar.
Ca să descopăr problema fundamentală comună tuturor oamenilor, trebuie să mă întreb care e problema *mea* fundamentală, care e frica mea cea mai greu de dezrădăcinat. Atunci voi descoperi care sînt temerile şi

problemele fiecăruia. Iată adevăratul mare drum, cei eafe se scufundă în propriul meu întuneric, în întunericul *nostru* pe care aş vrea să-1 aduc la lumina zilei Ar fi amuzant de făcut o experiență pentru care n-am loc aici, dar pe care trag nădejde s-o realizez într-o zi. Aş putea lua aproape orice operă de artă, orice piesă, şi pariez că i-aş putea da pe rind fiecăreia dintre ele o interpretare marxistă, budistă, creştină, existențialistă, psihanalitică ; aş putea să dovedesc rînd pe rînd că opera supusă tuturor acestor interpretări este o ilustrare desăvîrşită şi exhaustivă a fiecăreia dintre aceste credințe şi că ea confirmă în egală măsură 6 ideologie sau alta în mod exclusiv. Mie, asta îmi dovedeşte altceva : că fiecare operă de artă (dacă nu cumva e o operă pseudo-intelectualistă, dacă nu cumva e deja în totalitate conținută într-un sistem ideologic oarecare, pe care nu face decît să-1 popularizeze — cum este cazul cu atîtea piese de teză) se află în afara ideologiei, că nu poate fi redusă la o ideologie. Ideologia o înconjoară doar, fără s-o pătrundă. Absența ideologiei din operă nu înseamnă absența ideilor ; dimpotrivă, operele de artă sînt cele care le fertilizează. Cu alte cuvinte, nu Sofocle a fost inspirat de Freud, ci tocmai Freud a fost inspirat de Sofocle şi de neliniştile despre a căror existență depun mărturie operele de artă şi dezvăluirile pe care ele le pot determina. Ideologia nu e izvorul artei. Opera de artă este izvorul şi punctul de plecare al ideologiilor sau filozofiilor viitoare (căci arta este adevărul, iar ideologia nu e decît învățătura fabulei, morala ei).
Ce trebuie deci să facă criticul ? Unde trebuie să-şi caute criteriile ? în opera însăşi, în universul şi mitologia ei. El trebuie s-o privească, s-o asculte şi să spună doar dacă ea este sau nu este logică cu sine însăşi, coerentă în sine. Cea mai bună judecată va fi o descriere atentă a operei înseşi. Pentru aceasta, opera trebuie lăsată să vorbească de la sine, făcînd să tacă ideile preconcepute, prejudecățile ideologice şi judecățile prefabricate.
Problema de a şti dacă opera este sau nu pe drumul cel mare, conformă sau nu cu ceea ce ai dori să fie, ține de o judecată prestabilită, exterioară, nesemnificativă şi falsă. O operă de artă este expresia unei rea-

lități incomunicabile pe care încerci s-o comunici, ş-i care, uneori, poate fi comunicată. Acesta e paradoxul şi adevărul ei.
Eugene IONESCO
III
Răspunsul lui Ionesco provocă numeroase comentarii: Kenneth Tynan răspunse acestui răspuns. Apoi şi-a spus ctt-*vîntul Philip Toynbee, ca şi numeroşi cititori, ale căror scrisori au fost publicate. Vom da două fragmente din aceste scrisori. Iată-l însă, din nou, pe Kenneth Tynan. Acest articol "a apărut in* Observer, *numărul din 6 iulie 1958 :*
IONESCO ŞI FANTOMA •:.:
Articolul d-lui Ionesco despre „rolul dramaturgului" e discutat în altă parte, în acest ziar, de d. Phili'p Toynbee şi de mai mulți cititori. Aş vrea să adaug ceea ce nu va fi, sper, un post-scriptum, căci ar fi bine ca această dezbatere să fie continuată.

Citind textul d-lui Ionesco, am simţit o anumită uimire, apoi admiraţie, în sfîrşit, regret. Am fost surprins văzînd că mi se atribuie, de către d. Ionesco, nişte concepţii foarte autoritare privind o *misiune* politică a teatrului. Eu mă mărgineam de fapt să sugerez că teatrul, ca orice activitate omenească, fie ea şi cea mai modestă (cumpărarea unui pachet de ţigări, de pildă) are *repercusiuni* sociale şi politice. Am admirat apoi sinceritatea şi talentul de prozator cu care d. Ionesco şi-a expus ideile. Am regretat, în sfîrşit, că un om în stare să-şi asume o atitudine pozitivă faţă de artă neagă că ar merita osteneala să ia o atitudine pozitivă faţă de viaţă. Sau chiar (ceea ce e crucial) că există, între una şi cealaltă, o relaţie vitală.

Poziţia către care evoluează d. Ionesco consideră arta drept o activitate curat autonomă, care nu are şi nu *trebuie* să aibă nici un fel de corespondenţă cu orice altceva în afară de spiritul artistului. Se întîmplă că

această poziţie e aproape aceea a unui pictor francez care declara, acum cîţiva ani, că, întrucît în natură nimic nu e exct asemănător cu nimic altceva, **îşi** propunea să-şi ardă toate tablourile care semănau mai mult sau mai puţin cu obiecte preexistente.

D. Ionesco n-a ajuns încă pînă acolo. El a rămas pe făgaşul cubismului (ca să păstrăm analogia picturală). Cubiştii foloseau deformarea ca să facă descoperiri despre natura realităţii obiective. D. Ionesco e pe punctul de a crede că deformările sale au mai multă valoare şi însemnătate decît lumea din afară pe care se crede că o interpretează. Nu sînt încă destul de sclerozat de critica dramatică pentru a fi uitat (dacă pot să-1 parafrazez pe Johnson) că piesele de teatru sînt nişte fiice ale pămîntului, iar obiectele, nişte fii ai cerului. Primejdia care-1 ameninţă pe D. Ionesco este de a se închide în această galerie de oglinzi, cunoscută, în filozofie, sub numele de solipsism.

Arta trăieşte din viaţă, tot aşa cum critica trăieşte din artă. D. Ionesco şi discipolii săi rup legătura, se izolează, aspiră la un fel de imobilism liniştit. în cel mai bun caz, ei eşuează aşteptîndu-1. Neliniştitor e faptul că încearcă. Lipsit de sînge, creierul plămădeşte fantasme, un delir de grandoare. „O operă de artă, spune D. Ionesco, este izvorul şi materialul brut al ideologiilor viitoare." O, hybris ! Se întîmplă că arta şi ideologia se influenţează una pe alta ; adevărul este că ele ţîşnesc dintr-un izvor comun. Una şi alta se sprijină pe experienţa umană pentru a-i explica pe oameni lor înşişi. Ele sînt surori, nu mamă şi fiică. A spune, cum face D. Ionesco, că Freud **şi-a** găsit inspiraţia în Sofocle e o gravă absurditate. Freud a aflat doar în Sofocle confirmarea unei teorii pe care o elaborase pornind de la o descoperire experimentală.

Ne putem întreba de ce ţine D. Ionesco atît de tare la această concepţie fantomatică a artei ca lume închisă, autonomă, răspunzătoare în faţa propriilor sale legi. Răspunsul este simplu : D. Ionesco încearcă să se sustragă oricărei judecăţi de valoare. El ar vrea să ne facă orbi faţă de faptul că, fiind spectatori, sîntem cu toţii, într-un anume sens, critici, care aducem cu noi la teatru nu numai acele „nostalgii şi nelinişti" care, spune dînsul pe bună dreptate, guvernează în parte is-

toria lumii, ci şi un întreg ansamblu de idei noi — morale, sociale, psihologice, politice — datorită cărora putem spera să ne eliberăm, în sfîrşit, într-o zi viitoare, de învechita tiranie a lui *Angst.* Despre ideile acestea care ne sînt scumpe, D. Ionesco ne asigură că n-au nimic a face cu teatrul. Funcţia noastră de critici constă în a asculta piesa şi a „spune pur şi simplu dacă este sau nu fidelă propriei ei naturi". Nu fidelă naturii noastre, băgaţi de seamă ; nici chiar ţinînd de jurisdicţia noastră. Ca auditori, ni se ia dreptul de a asculta în calitate de fiinţe înzestrate cu conştiinţă şi afectivitate. „Diagnosticul e clar, doctore : e un cancer". — „Bine, bine, dă-i pace, căci este credincios firii sale".

Cu voia sau fără voia d-lui Ionesco, orice operă teatrală vrednică de atenţie afirmă ceva. Ea este o afirmaţie, formulată la persoana întîi singular, la adresa persoanei întîi plural ; iar aceasta trebuie să-şi rezerve dreptul de a nu fi de acord. în *Encounter,* mi se reproşează că m-am ridicat împotriva filozofiei nihiliste implicite în *Visul* lui Strindberg. „Important, zice interlocutorul meu, nu e să ştim dacă nihilismul lui Strindberg este moral, ci mai degrabă dacă Strindberg 1-a exprimat bine". Strindberg 1-a exprimat desigur cu putere, însă există lucruri mai importante. Dacă un om îmi spune nişte lucruri pe care le cred mincinoase, trebuie oare să mă abţin de la orice altă reacţie decît un compliment pentru brio-ul cu care m-a mînţit ?

Cyril Connolly a spus într-o zi, cu o melancolică concizie, că „este ora închiderii în grădinile Occidentului". Cadenţa frazei e gingaşă, însă eu neg ceea ce urmează : „de astăzi încolo, un artist va fi judecat doar după rezonanţa singurătăţii sale sau după calitatea disperării lui". Nu pentru mine, vă rog.

Voi şti, sper, să prețuiesc întotdeauna sinceritatea unor asemenea mărturii ; însă mai cer şi altceva artistului, — ceva **mai** solid : îi cer să nu se mulțumească să fie un simptom pasiv, ci să se vrea, din cînd în cînd, agentul unei posibile vindecări. D. Ionesco spune pe bună dreptate că nici o ideologie n-a desființat niciodată frica, suferința
117

şi tristețea. Dar nici o operă de artă n-a făcut aşa ceva. Şi una şi cealaltă încearcă însă s-o facă. Ce altceva se poate face ?
Kenneth TYNAN
Şi *iată două păreri ale cititorilor ziarului* Observer*. A doua scrisoare se încheie cu o frază care ar putea ji a lui Robert Kemp.*
IV
Philip Toynbee şi-a exprimat părerea într-un articol ce se intitula:
O ATITUDINE IN FAȚA VIEȚII
■ în *Observer-ul* de săptămîna trecută, D. Eugene Ionesco scria cele ce urmează : „... autori ca Sartre, Os-borne, Miller, Brecht etc, sînt noii autori de bulevard ; ei reprezintă un conformism de stînga tot atît de jalnic ca şi cel de dreapta. Ei nu oferă nimic care să nu fie cunoscut dinainte, din lucrări şi discursuri politice", şi : „Cred că ceea ce ne desparte pe unii de alții este socialul sau, dacă preferați, politica. Tocmai acest fapt ridică bariere între oameni şi creează neînțelegeri".
Se pare, după aceste cîteva rînduri, că Sartre este singurul dramaturg pe care d. Ionesco 1-a citit, dintre toți cei pe care a ales să-i atace. Ne îndoim că d. Ionesco e familiarizat cu opera lui Miller, căci a-1 acuza pe acesta din urmă de „conformism de stînga" e tot atît de absurd ca şi cînd l-am acuza pe d. Ionesco că este purtătorul de cuvînt al colonilor algerieni.
Frivolitatea remarcilor d-lui Ionesco subliniază una dintre calitățile care, din punctul meu de vedere, fac din Miller un dramaturg mai important decît d. Ionesco. A scrie că ceea ce ne desparte pe unii de alții este socialul, e ca şi cum am zice că specia umană e îngrozitor de jenată în libertatea ei de mişcare de atmosfera care
apasă atît de greu planeta noastră.
Philip TOYNBEE
118
Sir, d. Ionesco are o concepție despre viață, o concepție despre Istorie, chiar o concepție despre viitor. Ansamblul constituie o ideologie tot atît de definită ca şi cea a lui Kenneth Tynan.
Profesiunea de credință a d-lui Ionesco este că „nici un sistem politic nu ne poate elibera de suferința de a **trăi,** de frica morții, de setea noastră de absolut". D. Ionesco crede că tot ce e în afară de sine însuşi este „superficial".
Majoritatea oamenilor aşteaptă de la sistemele politice să-i elibereze de sărăcie şi să le satisfacă setea de cunoaştere. Ei au descoperit de asemenea că relațiile lor cu ceilalți oameni implică viața şi moartea.
John BERGEH Newland (Clos)
Sir,
Nu sînt, cu siguranță, un admirator al operelor d-lui Ionesco ; ceea ce cunosc din ele mi s-a părut neplăcut şi — ca să folosesc propriul său vocabular — incomu-nicabil. însă consider răspunsul său la critica d-lui Tynan drept una dintre cele mai strălucite respingeri a teoriei actuale a „realismului social". Ar trebui să se retipărească acest eseu şi să **i** se asigure cea mai largă difuzare posibilă. De-ar putea pune d. Ionesco măcar un dram din această limpezime şi din această înțelepciune în piesele lui, ar putea deveni un mare dramaturg.
H. F. GARTEN London S W 10
.
119
VI
In dezbatere interveni atunci o personalitate de mare format, Orson Welles. El îşi dădu părerea despre ceea ce

trebuie să fie rolul dramaturgului, într-un articol care fu publicat în 13 iulie în Observer şi *care se intitulează :*
ARTISTUL ŞI CRITICUL
Recentul articol al d-lui Eugene Ionesco drept răspuns lui Kenneth Tynan îmi pare o mărturie involuntară în favoarea vederilor celebre ale dramaturgului francez despre incomunicabilitatea limbajului.
D. Ionesco pare să creadă că criticul de la *Observer* este oarecum un agent de circulaţie care i-a pus în vedere s-o ia din nou pe şosea. De fapt, remarca ce 1-a supărat nu i se adresa artistului şi nici artei sale ; se deplîngea doar neobişnuita fervoare a publicului. Ca admirator al d-lui Ionesco, am avut impresia că d. Tynan exagera un pic. Un admirator, chiar fervent, nu e neapărat credinciosul unui cult. A-ţi place o piesă de teatru nu înseamnă neapărat să-i aprobi „mesajul". Cînd aplaudam *Scaunele,* luam parte oare la o demonstraţie în favoarea nihilismului ? Iată un lucru care-mi părea tras de păr... După ce am citit replica d-lui Ionesco nu mai sînt atît de sigur.
Dacă omul nu poate comunica, atunci cum şi-ar putea controla destinul ? Deducţiile cele mai sumbre ale d-lui Tynan par justificate în măsura în care d. Ionesco acceptă consecinţele extreme ale propriei sale logici : adică faptul că nu simţim falimentul limbajului fără să simţim în acelaşi timp falimentul omului.
(Orson Welles neagă faptul că criticul trebuie să se mulţumească să judece dacă opera este conformă sau nu cu legile ei interne. Un critic este o fiinţă omenească, el are dreptul la reacţiile sale personale, la exprimarea propriilor sale idei.)
Poate oare artistul să se sustragă politicii ? El ar trebui desigur să evite polemica. „Orientarea cursului lumii, scrie d. Ionesco, este treaba întemeietorilor de religii, a moraliştilor şi a politicienilor". Dar vorba cea mai neînsemnată pe care-o rosteşte un artist este expresia unei atitudini sociale ; şi nu sînt de acord cu

d. Ionesco că aceste expresii sînt întotdeauna mai puţin originale decît pamfletele politice ori discursurile. Un artist trebuie să confirme valorile societăţii în care trăieşte ; sau trebuie să le conteste. (...)
Insistînd, cum o face, asupra elementului personal din artă, asupra individualului, a unicului, d. Ionesco nu s-ar gîndi desigur să se ducă să caute adăpost în ţările totalitare. El nu poate spera să-şi introducă prin contrabandă micul univers intim într-un univers politic în care intimitatea e considerată drept crimă şi unde individul suveran este un proscris. Orgolios şi glacial, mîndru şi intangibil, el se lasă pe mîna partizanilor libertăţii.
Rezist gingaşului instinct ce mă împinge să-i prezint scuzele mele d-lui Ionesco pentru folosirea acestui cuvînt „libertate". Ceea ce e preţios poartă adesea un nume înjosit. Totuşi, nu sîntem încă îndeajuns de scîr-biţi de pălăvrăgelile despre libertate, ca să renunţăm cu inima uşoară la libertatea de exprimare. în ţara d-lui Ionesco tocmai această libertate nu e deloc mai asigurată, la ora actuală, decît în altă parte. Pretutindeni în lume, un mare număr de libertăţi suportă asaltul, şi toate, începînd cu dreptul pe care-1 cere d. Ionesco de a întoarce spatele politicii, au fost, într-o epocă sau alta a istoriei, nişte cuceriri politice. Nu „politica" este duşmana artei, ci neutralitatea, pentru că ea ne răpeşte simţul tragicului. De altfel, neutralitatea este, şi ea, o poziţie politică, la ale cărei consecinţe practice au putut să cugete mulţi dintre confraţii d-lui Ionesco, în singurul turn de fildeş cu adevărat etanş pe care veacul nostru a ştiut să-1 înalţe — lagărul de concentrare.
Faptul că e mai bine să abandonezi politica în voia profesioniştilor este un argument conservator întruto-tul respectabil ; însă d. Ionesco avea grijă să adauge că după părerea sa politicienii profesionişti s-ar descurca destul de rău. Aş vrea să pot spune că aceste două sentimente — al conservatorului şi al revoluţionarului — se anulează. însă, de data asta, d. Ionesco nu vorbea ca personajele pieselor sale ; de fapt, el vorbea despre demisie. Căci a denunţa incompetenţa guvernanţilor şi a declara după aceea că „dirijarea" lumii trebuie lăsată exclusiv pe aceste mîini incompetente în-

seamnă a manifesta o disperare cu adevărat neobişnuită. In împrejurările actuale, îndemnul la părăsirea vaporului care se scufundă nu e numai ceva uşuratic ; este şi un strigăt de panică. Dacă sîntem într-adevăr condamnaţi, să vină d. Ionesco să se bată alături de noi toţi. El ar trebui să aibă curajul de a-şi asuma platitudinile noastre.
Orson WELLES
VII
Dezbaterea este inepuizabilă. Ca să-i dăm o concluzie (provizorie), vom oferi textul unui al doilea răspuns al lui

Ionesco către Kenneth Tynan. Textul acesta e inedit. „Observer" a cumpărat drepturile de tipărire pentru Anglia, însă nu X-a publicat.

CÎND SUFLETUL NU E ÎN PALMA

N-aş putea răspunde tuturor problemelor ridicate în ultimul său articol *(Ionesco and the Phantom)* de curtenitorul meu duşman d. Kenneth Tynan. Ar fi prea multe de spus şi nu pot continua să abuzez de ospitalitatea ziarului *Observer.* Ar fi, de asemenea, în parte inutil, căci n-am reuşi decît să ne repetăm. E ceea ce, în ce-1 priveşte, d. Kenneth Tynan şi începe să facă. Voi încerca deci mai ales să precizez cîteva lucruri şi să răspund înr trebărilor care mi se par esențiale.

D. Tynan îmi reproşează că sînt într-o aşa măsură sedus de mijloacele de exprimare a „realității obiecr tive" (dar ce este realitatea obiectivă ? — asta e o altă întrebare), îneît uit însăşi realitatea obiectivă în folosul mijloacelor de exprimare luate drept țel. Cu alte cuvinte, cred că înțeleg că sînt acuzat de formalism. Dar ce este istoria artei, istoria literaturii, dacă nu, în primul rînd, istorie a expresiei sale, istoria limbajului său ? Expresia este pentru mine fond şi formă în acelaşi timp. A aborda problema literaturii prin studiul expresiei sale (şi e ceea ce trebuie să facă, după părerea mea, criticul) înseamnă a aborda de asemenea fondul ei, a-i atinge esența. Dar a ataca un limbaj peri-

mat, a încerca să-1 iei în rîs pentru a-i arăta limitele, neîmplinirile ; a încerca să-1 faci să explodeze, căci orice limbaj se uzează, se sclerozează, se videază ; a încerca să-1 înnoieşti, să-1 reinventezi sau doar să-1 amplifici, este funcția oricărui „creator" care tocmai prin aceasta, aşa cum am spus-o, atinge inima lucrurilor, a realității, vii, în mişcare, mereu alta şi totodată aceeaşi. Această muncă se face deopotrivă în mod conştient şi instinctiv, cu umor, dacă vreți, şi în libertate, cu idei însă fără ideologie, dacă înțeleg prin ideologie un sistem închis de idei, un sistem de lozinci mediocre sau superioare, în afara vieții, pe care nu reuşeşte să le integreze ci care continuă să vrea să se impună ca şi cum ar fi însăşi expresia vieții. Nu sînt primul care a semnalat distanțele care există, în artă ca şi în viața „politică". între ideologii şi realități. Eu studiez deci arta mai mult pe planul unei anumite cunoaşteri libere decît pe cel al unei morale, al-unei morale politice. Este vorba bineințetes despre o cunoaştere afectivă, participantă, despre o descoperire obiectivă în subiectivitatea ei, despre o mărturie nu despre o învățătură, despre o mărturie a felului în care lumea îi apare artistului.

A reînnoi limbajul înseamnă a reînnoi concepția, viziunea despre lume. Revoluția înseamnă schimbarea mentalității. Orice expresie artistică nouă este o îmbogățire corespunzătoare unei cerințe a spiritului, o lărgire a frontierelor realului cunoscut : ea este aventură, este risc, ea nu poate fi aşadar repetare a unei ideologii catalogate, nu poate fi servitoarea unui alt adevăr (pentru că acesta, fiind spus, este deja depăşit) decît al său. Orice operă care răspunde acestei necesități poate apărea ca neobişnuită la început, deoarece comunică ceea ce n-a fost încă, în felul acesta, comunicat. Şi cum totul se află în expresie, în structura ei, în logica ei internă, expresia este cea care trebuie examinată. Trebuie să se vadă într-un raționament dacă concluzia decurge logic din datele lui ; căci el este o construcție, ce, pare (ce pare doar) independentă, înafară de orice altceva, aşa cum o piesă de teatru, de exemplu, este o construcție ce trebuie descrisă pentru a o controla în coeziunea ei internă. Datele înseşi ale oricărui raționament se controlează, bineînțeles, prin alte raționamente care sînt tot nişte construcții.

Eu nu cred că între creație şi cunoaştere există contradicție, căci structurile spiritului oglindesc, probabil, structurile universale.

Cu ce seamănă un templu, o biserică, un palat ? Există în ele realism ? Desigur că nu. Totuşi, arhitectura este revelatoare în privința legilor fundamentale aie construcției ; fiecare edificiu depune mărturie despre realitatea *obiectivă* a principiilor arhitecturii. Şi la ce serveşte o clădire ? o biserică ? în aparență, la găzduirea unor oameni, la adăpostirea unor credincioşi. Aceasta e folosința lor cea mai

puțin importantă. Ele slujesc îndeosebi la dezvăluirea, la exprimarea acelor legi arhitectonice, şi tocmai pentru a le studia şi admira vizităm templele părăsite, catedralele, palatele pustii, vechile case de nelocuit. Servesc oare toate aceste edificii la îmbunătățirea soartei omului (care trebuie să fie, după părerea d-lui Tynan, scopul esențial al oricărei gîndiri şi al oricărei opere de artă) ? Cu siguranță, nu. Şi la ce serveşte muzica dacă nu la a fi şi ea revela-toarea unor alte legi ? într-un anume sens, s-ar putea deci spune că o coloană, o sonată nu slujesc în mod strict la nimic. Ele slujesc la a fi ceea ce sînt. Una ca să stea în picioare, cealaltă ca să se facă auzită. Iar existența universală la ce serveşte oare ? La a exista, doar. Dar dacă existența îşi slujeşte existînd, aceasta este o chestiune de apreciere şi o altă problemă, de negîndit de altfel, căci existența nu poate să nu existe.
Atunci cînd d. Tynan îi apără pe autorii realişti pentru că se exprimă într-un limbaj pe care toată lumea îl poate recunoaşte imediat, el apără totuşi un realism îngust, cu toate că se apără de acuzația că apără un asemenea realism care nu mai cuprinde realul şi care trebuie să explodeze. Cînd toată lumea îl admite, înseamnă că el nu mai este admisibil.
A existat, la începutul acestui secol, ceea ce s-a convenit a fi numit o largă avangardă în toate domeniile spiritului. O revoluție, o răsturnare în obişnuințele noastre mentale. Descoperirile continuă desigur şi inteligența progresează în căutările sale care o transformă pe ea însăşi şi modifică de sus pînă jos înțelegerea lumii, în Occident, această renovare continuă în muzică şi îndeosebi în pictură. în literatură şi mai ales în teatru această mişcare pare a se fi oprit, poate din 1925 încoace.
124
Aş vrea să pot spera că sînt considerat drept unul dintre modeştii meşteşugari care-o continuă. Am încercat, de pildă, să exteriorizez angoasa (d. Tynan să bine-voiască a scuza acest cuvînt) personajelor melc în obiecte, să fac să vorbească decorurile, să vizualizez acțiunea scenică, să ofer imagini concrete ale spaimei, sau ale regretului, ale remuşcării, ale înstrăinării, să mă joc cu cuvintele (şi nu să le trimit la plimbare) poate chiar de-naturîndu-le — lucru îngăduit la poeți şi la umorişti. Am încercat deci să amplific limbajul teatral. Cred că, într-o anumită măsură, am reuşit un pic să fac acest lucru. E un fapt condamnabil ? Nu ştiu. Ştiu doar că n-am fost judecat după aceste piese, căci aceasta nu pare să intre în preocupările unui critic dramatic de însemnătate, totuşi, a d-lui Tynan, care nu e, cu toate acestea, orb.
Dar să revenim, o ultimă dată, la realism. Mi s-a întîmplat, foarte de curînd, să văd o expoziție internațională de pictură. Erau acolo tablouri „abstracte" (pe care d. Tynan pare că nu le gustă) şi tablouri figurative : impresioniste, postimpresioniste, >i „realist-socia-liste". în pavilionul sovietic nu existau, evident, decît dintr-acestea. Erau nişte opere moarte : portrete de eroi, înțepeniți în poze convenționale, ireale ; marinari şi partizani în nişte castele cucerite, academici în aşa măsură încît nu mai puteau fi crezuți ; şi de asemenea tablouri nepolitice, flori înghețate ; şi strada unui oraş, cu oameni *abstracți,* o femeie, în mijloc, golită de orice viață, inexpresivă, însă exactă, dezumanizată. Era foarte ciudat. Ceea ce era şi mai ciudat, e că rotofeii burghezi ai oraşului leşinau de admirație. Ei spuneau că pavilionul despre care e vorba era singurul care merită să fie văzut ; căci chiar pe fovişti sau pe impresionişti îi depăşeau. Nu era prima oară cînd puteam să constat identitatea reacțiilor burghezilor realişti stalinieni cu a burghezilor realişti capitalişti. Printr-o şi mai ciudată răsturnare a lucrurilor, este evident că pictorii realist-so-cialişti erau formalişti şi academici tocmai pentru că nu țineau seama de mijloacele formale decît insuficient, pentru a ține seama îndeosebi de fond. Dar fondul le-a scăpat, iar mijloacele formale se întorseseră împotriva lor şi se răzbunaseră şi înăbuşiseră realitatea.
125

în pavilionul francez, dimpotrivă, operele lui Masson (care e tocmai un pictor atent în exclusivitate la procedeele sale, la mijloacele sale de expresie, la tehnica sa) făceau dovada unui emoționant adevăr, a unui neobişnuit dramatism pictural. O lumină minunat de intensă vibra acolo, încercuită de noaptea care o combătea. Se desenau traiectorii, se cabrau linii violente, iar prin nişte planuri compacte o spărtură făcea să apară în fața noastră spațiul infinit. Deoarece Masson, meşteşugar, lăsase în pace realitatea umană, deoarece n-o depistase, ne-„'îndindu-se decît la „acțiunea de a picta", realitatea omenească şi tragicul ei se dezvăluiseră, tocmai din această cauză, în chip liber. Tocmai ceea ce d. Tynan numeşte antirealitate devenise real, nu incorm.micabil care se comunică ; şi tocmai acolo, în spatele aparentului refuz al oricărui adevăr omenesc concret şi -moral, stătea ascunsă şi inima sa vie, în vreme ce,

la ceilalți, 3 a antiformaliști, nu existau decît niște forme uscate, goale, moarte — nu aveau sufletul în palmă. ..■

D. Tynan e de acord cu mine constatînd că „no ideo-logy has yet abolished fear, pain or sadness. Nor has any work of art. But both are in the business of trying. What other business is there ?" *

Altceva e de făcut : pictură, de exemplu. Ori să ai umor. Unui englez n-ar trebui să-i lipsească. Vă implor, d-le Tynan, nu încercați, cu mijloacele artei sau cu altele, să îmbunătățiți soarta omului. Vă implor. Am avut destule războaie civile pînă-n prezent, şi sînge, şi lacrimi, şi procese nedrepte, şi „drepți" călăi, şi „ticăloşi" martiri, şi năzuințe distruse, şi ocne.

Nu îmbunătățiți soarta omului, dacă îi vreți cu adevărat binele.

Cîteva cuvinte pentru d. Philip Toynbee. Retrag tot răul pe care l-am putut spune despre Arthur Miller. D. Toynbee judecă opera dramatică a acestuia după ideile pe care d. Arthur Miller le are el însuşi despre creația dramatică. Credeam că acest fapt nu putea constitui decît cel mult o prejudecată favorabilă. Mă înşelam,

* ..nici o ideologie n-a desființat încă frica, durerea sau tristețea. Nici vreo operă de artă n-a făcut-o. Dar amîndouă în cearcă s-o facă. Ce altă preocupare au ?" *(engl.).*

fără îndoială. O voi judeca aşadar şi eu favorabil, după ceva care este în afara operei înseşi. Voi judeca deci opera d-lui Arthur Miller după fotografia d-lui Miller, publicată în *Observer.* într-adevăr, d. Miller pare un băiat foarte de treabă. Prin urmare îi admir opera.

Pe de altă parte, sînt puțin mirat de mirarea d-lui Philip Toynbee în fața afirmației că omul poate fi jenat în mişcările sale de către social sau de aerul pe care-1 respiră. Eu gîndesc că ne e destul de greu să respirăm şi să trăim ; şi mai cred că omul poate să nu fie un animal social. Copilului îi este destul de greu să se socializeze, el luptă împotriva societății, se adaptează cu greutate la ea, educatorii ştiu ceva despre asta. Şi dacă se adaptează cu greu este pentru ca, în natura umană, ceva trebuie să scape socialului ori să fie alienat de către social. Iar după ce omul e socializat, el nu o scoate întotdeauna foarte bine la capăt. Viața socială, viața împreună cu ceilalți, la ce poate duce acest lucru, ne-a fost înfățişat de Sartre însuşi (pe care d. Toynbee binevoieşte să-mi îngăduie a-1 cita) în piesa Tui, *Cu uşile închise.* E un infern socialul, un infern, ceilalți. Am dori mult să ne putem lipsi de el. Iar Dostoievski nu spunea oare că nu putem trăi mai mult de cîteva zile cu cineva fără să începem a-1 urî ? Iar eroul din *Om pentru om* nu-şi pierde oare sufletul, numele, nu se dezindividualizează oare p'tnâ la alienarea totală intrînd în iresponsabilitatea colectivă a uniformelor ?

Am făcut eu însumi serviciul militar. Aghiotantul meu mă disprețuia pentru că îmi văcsuiam rău cizmele Cum să-1 fac să înțeleagă că existau şi alte criterii de valoare decît văcsuitul cizmelor ? Şi că văcsuitul cizmelor nu-mi epuiza în întregime calitatea de om ? Fetele nu voiau să danseze cu mine, la bal, pentru că nu eram locotenent. Eram un om totuşi, într-un mod extra-mi-litar. Cît despre generalul meu, el era atît de desfigurat moraliceşte îneît credea că nu e decît general şi că trebuie să se culce cu uniforma. Mai tîrziu, am fost funcționar şi aveam de asemenea sentimentul că sînt „altceva" decît un funcționar. Cred că am fost într-adevăr conştient de alienarea mea socială, aşa cum o denunță marxistul cel mai marxist, cea care împiedică libera dezvoltare a omului. Piesa mea, *Scaunele,* a fost

^

jucată la Varşovia şi în alte cîteva oraşe poloneze, şi au fost recunoscuți, în personajele mele, nu niște alienați mintali, ci niște alienați sociali. Ei purtau de altfel haine de lucru proletare, de muncitori. Cred că ***orice*** societate este alienantă, chiar şi, şi mai ales, cea „socialistă" (în Occident, în Anglia, în Franța, clasele se nivelează ori se întrepătrund mai mult), unde şeful politic se consideră a face parte din elită pentru că e un şef luminat, şi unde el e absorbit de funcția sa. Acolo unde există funcție socială, există alienare (socialul este organizarea funcțiilor), căci, încă o dată, omul nu e numai funcție socială.

Locotenentul meu, întors acasă, sau patronul meu, singur în camera lui, ar putea, de pildă, exact ca şi mine, la modul extra-social, să se teamă de moarte, ca şi mine, să viseze aceleaşi vise şi aceleaşi coşmaruri sau, dintr-o dată, să fi uitat totul despre persoana lui socială şi să se regăsească gol, ca un corp pe o plajă, uimit că se află acolo, mirat de mirarea lui, mirat că e conştient de ea, în faţa imensului ocean al infinitului, singur sub soarele strălucitor, de neconceput şi de neînlăturat, al existenţei. Şi tocmai în acest punct generalul şi patronul se identifică cu mine. Tocmai în singurătatea lor se află alături de mine. Şi tocmai de aceea adevărata societate transcende maşinăria socială.
Dar asta n-are nimic de-a face cu teatrul. Scu-zaţi-mă. I am sorry.
Eugfene IONESCO
(Republicat în *Cahiers des saisons.* Iarna 1959).
CONVORBIRI

CONVORBIRE CU «LES CAHIERS LIBRES DE LA JEUNESSE»
— *Aii spus că numai realitatea e susceptibilă de a deveni coşmar. Ce înţelegeţi prin asta ?*
— Personajele mele glumesc, din cînd în cînd, ori se exprimă umoristic; ele spun şi prostii; sau se exprimă şi cu stîngăcie, nu se cunosc prea bine pe ele insele, se caută prin propria lor stîngăcie ; sînt oameni ca cei mai mulţi dintre oameni, nu oficiază de fiecare dată cînd deschid gura; spun şi contrariul a ceea ce gîndesc eu sau a ceea ce gîndeşte eroul opus. N-am spus eu că „realitatea, spre deosebire de vis, devine coşmar" ; unul dintre personajele mele a rostit această frază. Trebuie văzut deci ce este acest personaj ; dacă a vorbit serios, dacă a spus-o în batjocură ; în ce situaţie a zis ce-a zis ? de ce ? ce înţelege prin asta ?... etc... Şi, mai ales, ştie el să spună bine ceea ce vrea să spună ? Personajelor mele trebuie să li se pună întrebările acestea, nu mie.
— *Dar care e partea individului în acest „coşmar real" ? Trebuie să spunem că realitatea este visata ? Ori că visul este realitate ?*
— Acum, dacă-mi cereţi părerea personală despre acest „coşmar real", vă mărturisesc, ca să rămînă între noi; că am într-adevăr sentimentul că viaţa e coşmarescă, dureroasă, insuportabilă, ca un vis rău. Uitaţi-vâ în jurul <u>vostru</u> : războaie, catastrofe şi dezastre, uri şi persecuţii, confuzie, moartea care ne pîndeşte, vorbim şi nu ne mai înţelegem, ne zbatem, cum putem, într-o lume ce pare atinsă de-o mare febră ; nu-i oare omul, cum s-a spus, un animal bolnav, nu avem noi impresia că realul e fals, că nu ne convine ? că lumea asta nu-i adevărata noastră lume ? Altminteri, nu numai că n-am vrea să

schimbăm nimic, dar nici n-am avea măcar conştiinţa imperfecţiunii ei, a răului. Ceea ce-i mai ciudat este că sîntem legaţi de acest coşmar real şi că şubrezenia **lui** ne pare şi mai scandaloasă decît grozăvia lui. Sîntem făcuţi ca să înţelegem totul, nu înţelegem decît foarte puţin, şi nu ne înţelegem ; sîntem făcuţi ca să trăim împreună şi ne sfîşiem între noi ; nu vrem să murim, asta înseamnă că sîntem făcuţi ca să fim nemuritori, însă murim. E îngrozitor şi nu-i serios. Ce credit pot eu sâ-i acord acestei lumi ce n-are nici o soliditate, care-o ia din loc ? îl zăresc pe Camus, îl zăresc pe Atlan şi dintr-o dată nu-i mai zăresc. E ridicol. Asta mă face aproape să rid. Pe scurt, regele Solomon a epuizat deja acest subiect.
Dacă lumea nu-i decît o iluzie ? Nu pot să vă răspund. Adresaţi-vă metafizicienilor din Orient ca să vă lămuriţi In privinţa asta. De fapt, asta nu contează cîtuşi de puţin : ea ne apare ca realitate şi e evident că cu această realitate (deşi precară) ne luptăm.
— *E vorba despre o realitate socială ? Iar în acest caz, ceea ce vă permite să profitaţi de această realitate ca artist e acest caracter în acelaşi timp oniric şi social ?*
— E vorba desigur de o realitate socială, individuală, biologică, fizică etc... de o realitate omenească, adică aşa cum poate apărea ea oamenilor. Despre ce altă realitate ar putea fi vorba ?
De altfel, într-un anume sens, totul e social. Totuşi eu cred că omul nu se reduce la

organizarea socială, la maşinăria socială. Am spus-o deja, şi eu, forţînd un pic termenii, că adînca societate e extra-socială. Visele noastre esenţiale nu sînt oare aceleaşi ? Nu dezvăluie ele neliniştile noastre comune, dorinţele noastre comune ? Iar organizarea socială nu e oare alienantă ? Aşa se explică faptul că există „asociali". Atunci cînd sînt mai profund eu însumi, mă alătur unei comunităţi uitate. Adesea societatea (exterioară) mă întristează, adică mă desparte de mine şi de ceilalţi în acelaşi timp. Prefer cuvîntul comunitate celui de social, sociologie etc... Această comunitate extra-isorică mi se pare a fi fundamentală. Putem s-o regăsim dincolo de bariere (şi baricade), caste, clase etc... S-a spus şi s-a repetat că omul este un animal sociabil. Insă n-aveţi decît să vedeţi ce se petrece în metrou : toţi pasagerii se aruncă asupra scaunelor cu un loc, iar în autobuz locul care e mereu ocupat e cel ce se află în
130
partea din faţă a vehiculului, unde pasagerul e aşezat singur. Furnicile, albinele, păsările sînt sociabile. Omul e mai degrabă asociabil. El e totuşi sociabil, nu se poate altfel. A fi asocial înseamnă în cele din urmă a fi totuşi social într-un chip diferit. Numai că, astăzi, sub cuvîntul social se adăpostesc, cu voie sau fără voie, un mare număr de neînţelegeri. Astfel, o acţiune, o operă trebuie să aibă, zice-se, un interes social : asta vrea să spună adesea că ele au un interes politic (exprimă o tendinţă a unei mişcări politice anume) sau de propagandă, ori un interes practic.
Ca să revin la aspectul oniric al operei mele, deoarece îmi puneţi întrebarea, trebuie să vă spun că atunci cînd visez nu am sentimentul că detronez gîndirea. Am dimpotrivă impresia că văd, visînd, nişte adevăruri, care-mi apar nişte evidenţe, într-o lumină mai strălucitoare, cu o acuitate mai nemiloasă decît în starea de veghe, în care adesea totul se îndulceşte, se uniformizează, se imper-sonaiizează. De aceea folosesc, în teatrul meu, imagini din visele mele, realităţi visate.
— *Spuneţi de asemenea că nu explicaţi, ci că vă explicaţi. Ce înseamnă un martor care se explică ?*
—■ Cînd spun că sînt un martor, vreau mai ales să spun că nu sînt judecător. Nu sînt preşedintele tribunalului, nici procurorul, nici avocatul. Dacă martorul a fost ales de apărare sau de acuzare, este treaba acestora. Martorul (în principiu !) nu e părtinitor. Dacă e prob, trebuie să fie obiectiv... în subiectivitatea lui. Procurorul care-1 împovărează pe acuzat (e rolul său), avocatul care-1 apără (e meseria lui) sînt tendenţioşi, sînt părtinitori : ei fac... politică, strategie. Preşedintele tribunalului e Papa, e Şeful Statului şi toţi cei care — ou Biblia, cu Codul, cu Dogme în mîini — au îndrăzneala să judece.
Martorul povesteşte o întîmplare, ori nici măcar atit; expune faptele aşa cum i-au apărut. Spune adevărul... subiectiv, bineînţeles.
Fără voia lui, el e puţintel judecător ; este judecător din greşeală. Martorul absolut n-ar trebuie să fie aşa, întrucît el nu trebuie să aibă prejudecăţi.
Eu nu explic, aşa-i. Sînt martor, adică supus explicaţiilor şi interpretărilor celorlalţi. Dar mă explic. Adică, atunci cînd judecătorii consideră că expunerea mea nu e limpede, mă străduiesc s-o precizez. E tocmai ceea ce
131
mă determinaţi dumneavoastră să fac în acest moment. Mă străduiesc să mă precizez mai ales atunci cînd (asta mi se întîmplă adeseori) cineva vrea să mă facă să spun lucruri pe care nu le-am spus.
Martorul (adică : poetul) povesteşte deci cum apare lumea în faţa conştiinţei sale. Insă orice mărturie este un fel de re-creaţie, sau de creaţie, deoarece totul e subiectiv. Noi ştim şi că subiectivităţile se întîlnesc. Obiectivitatea e deci un consens al subiectivi taţilor. Astfel încît, ca să revin la întrebarea dumneavoastră de mai înainte, nu e prea riscant să spun că visăm cu toţii, în colectiv, aceeaşi realitate, deoarece ea nu este ceea ne închipuim noi că este.
La tribunal, omul cel mai liber e martorul. Urmează apoi acuzatul, chiar dacă se află în

lanțuri. Adevărații prizonieri sînt judecătorii, prizonieri ai codului lor, ai dogmelor lor. Ei nu au măcar libertatea subiectivității lor, de vreme ce sînt supuşi criteriilor juridice.
E plictisitor să fii judecat. Mai puțin grav decît se crede : după tribunal, există Curtea de Apel, Curtea de Casație. Un număr nesfîrşit de Curți de Apel şi de Casație. Dacă judecățile variază, mărturia, înregistrată, rămîne aceeaşi. Se petrece un lucru paradoxal : mărturia (care este, bineînțeles, mărturie despre ceva) devine în cele din urmă un soi de mărturie în sine, autonomă, permanentă, în vreme ce tribunalele, în jurul mărturiei, trec, se contrazic, trec unele după altele. Legile şi punctele de vedere se schimbă.
Mărturia, ați înțeles, este opera de artă. Tribunalele sînt societățile, istoricitatea.
Tribunalele nu sînt un lucru serios : sînt teatru, o ceremonie de teatru.
— *Teatrul Dumneavoastră are deci totuşi un rol de oglindă pentru publicul Dumneavoastră. Sub ce formă trebuie acesta să se redescopere în el ?*
— Evident. Sper că e aşa. Deoarece, repet, eu sînt la **fel** cu toți ceilalți, în străfundul meu ; fiind totuşi eu însumi. Asocialii trebuie măcar să se recunoască în el.
Dar atunci cînd mă aflu ia suprafața mea socială, sînt impersonal. Sau sînt foarte puțin eu însumi.
S-a crezut că se defineşte omul burghez, omul proletar, omul meşteşugar, militarul, soțul etc. Nu credeți că omul meşteşugar, militar etc... nu e omul în între-

gime ? că îl dezumanizați „sociologizîndu-1" ? Nu credeți că îl înstrăinați determinîndu-1 în felul acesta ? Şi că înstrăinați tocmai ceea ce este esențial ? Şi că există o altă comunitate „nesociologizată" — cea pe care o evocam acum o clipă ?
— *Spuneți chiar că spectatorii Dumneavoastră trebuie să se simtă jenați. Nu se află aici rolul didactic al operelor Dumneavoastră, pe care totuşi îl negați ?*
— Cred că am spus o dată asta : în indicațiile scenice date actorilor, pentru *Jacques sau Supunerea.* Voiam ca jocul lor să fie „penibil", ca să comunice spectatorilor o indispoziție, corespunzînd ridicolului personajelor.
Vedeți aici didacticism. Evident, se poate scoate o lecție din orice, şi chiar dintr-o lecție, dacă vrei să scoți una ; e fără îndoială bine s-o scoți. Se poate spune deci că totul e o lecție. Se poate spune şi că un scaun e o masă, dacă mă servesc de el ca de-o masă, Iar în acest caz, ei este efectiv o masă. Se mai poate spune că acelaşi scaun este un avion : n-am decît să-i adaug o elice, nişte aripi şi un motor. Totuşi, sînt de acord că mi-ar fi greu să spun că scaunul e o tabletă de gumă de mestecat sau o acadea, deşi poate exista o acadea în formă de scaun. Se poate spune deci că totul e didactic, că totul e social, chiar şi asocialul, căci nimic din ce e omenesc nu se află în afara societății, după cum nimic nu este în afara cosmosului (este ceea ce nu înțeleg sociologii, care nu cred decît în societate şi ignoră cosmosul de care ei ne despart). Şi că totul e psihologic. Şi că totul este **număr,** matematificabil etc...
Cu toate acestea, există poştaşi, polițişti, infanterişti, profesori şi poeți. Profesorul este, prin funcția sa, esen-țialmente didactic. Dacă ați vrea să faceți din poet un profesor, el n-ar mai fi poet, ar fi profesor. Dacă există poetul, dacă există poezia, înseamnă fără îndoială că poetul e altceva decît un profesor şi că ceea ce face el este altceva decît o lecție. Se poate trage din *Oedip rege* învățătura că dacă nu te supui (fie şi involuntar, şi atunci care-i folosul lecției ?) legilor morale, ți se pot întîmplă cele mai rele neplăceri. însă dacă această tragedie e reuşită este pentru că e o întîmplare imaginară, o ficțiune de asemenea forță, încît crezi în ea, încît trăieşti durerea personajelor împreună cu personajele ; pentru că e o întreagă lume născută din puterea creatoare a poetului

antic ; pentru că eroii sînt vii ; pentru că această lume inventată se introduce în lumea reală şi pentru că devine reală, cu toate că nici măcar nu exista, că ar fi putut să nu existe. Ea a fost creată în chip gratuit (nu mă tachinați pe tema cuvîntului „gratuit") sau liber, dacă vreți.

Şi totuşi, în acelaşi timp, această operă este şi o mărturie : ivită poate din anumite date reale, însă depă-şindu-le, făcîndu-le vii, transfigurîndu-le. Este o „mărturie" prin „ficțiune" : nu există, în artă, contradicție profundă, poate, între a depune mărturie şi a imagina.
Imaginația creatoare este revelatoare. Ca un vis lucid. Nu putem minți. Fiecare minte în felul lui, iar acel fel îl exprimă.
Profesorul nu e un martor. Este judecător. Judecător şi parte. Nici el nu imaginează.
Didacticismul este mai ales o întorsătură a spiritului şi expresia unei voințe de dominare.
— *în ce-l priveşte pe Berenger, nu -permite el oare spectatorilor Dumneavoastră să nu le mai fie ruşine să se accepte aşa cum sînt, iar Berenger, cel care rezistă, nu e atunci Ionesco, cel care renunță ? De ce?*
— Bine. Să admitem ca mă prindeți în flagrant delict de contrazicere şi că am fost ispitit să fac „teatru angajat", să pledez şi să acuz. Dar noi ne contrazicem cu toții, mai mult sau mai puțin, în viață. Filozofii cei mai importanți se contrazic chiar înăuntrul sistemului lor. Dar un poet care face cînd o operă, cînd alta ? Nu cred că trebuie să depăşim, să rezolvăm contradicțiile. Ar însemna să ne sărăcim. Trebuie să lăsăm contradicțiile să se dezvolte în toată libertatea ; antagonismele se vor reuni de la sine, poate, opunîndu-se în acelaşi timp într-un echilibru dinamic. Vom vedea ce va ieşi din asta.
O dată pot face asta : teatru liber şi gratuit ; apoi altceva : *Ucigaş fără simbrie, Rinocerii,* însă nici aici nu judec, povestesc ce i s-a întâmplat lui Berenger ; şi cer explicații (pe care poate că n-o să le admit). Nu judec ? Poate că totuşi. A pleda înseamnă şi a fi rostit o judecată : iar în acest caz cred că Berenger, eroul meu din *Rinocerii,* este tocmai (cum spune atît de bine J.-P. Sartre în interviul pe care vi 1-a acordat) unul dintre cei care „într-o societate asupritoare în forma ei politică, dictatura, în care toată lumea pare a fi de acord, fac dovada părerii

celor care nu sînt de acord : căci răul tocmai atunci esta evitat". Tocmai asta e Berenger, mi se pare.
Totuşi, Berenger este, sper, mai ales un personaj. Şi dacă el rezistă timpului, e pentru că va fi fost un personaj ; el trebuie, dacă e valabil, să supraviețuiască chiar după ce „mesajul" lui va fi fost perimat. Din punct de vedere poetic, nu gîndirea ci pasiunea şi viața lui imaginară vor conta, căci mesajul lui poate fi rostit astăzi şi de un ziarist, un filozof, un moralist etc...
Interesul actual al unei poziții, în ciuda importanței sale omeneşti, devine secundar în raport cu importanța durabilă a artei.
— *Cum puteți atunci să nu renunțați la arta însăşi ?*
— Să renunț la artă ? Pot eu, în ciuda pesimismului meu, a proastei mele dispoziții, să renunț la a respira ? Poezia, nevoia de a imagina, de a crea, este tot atît de fundamentală ca aceea de a respira. A respira înseamnă a trăi şi nu a evada din viață. A compune o sonată înseamnă a dezerta ? Şi la ce serveşte această sonată ? Şi la ce serveşte o pictură ? Un tablou nonfigurativ (sau chiar figurativ) este oare o luare de poziție practică ? Este social, bineînțeles ; dar nu practic.
Creația artistică răspunde unei exigențe foarte necesare, imperative, a spiritului.
Oamenii care sînt lipsiți de ea, cărora li se refuză libertatea de a inventa, de a se juca, de a crea opere de artă, dincolo de orice „angajare", suferă profund. Chiar dacă nu-şi dau seama limpede imediat.
Cunosc asemenea oameni. Trebuie să-i ajutăm să nu
se asfixieze.
Cahiers libres de la jeunesse, 1960»
CONVORBIRE CU EDITH MORA
In decembrie 1949, o trupă foarte tînără juca, la ora 6 după-amiază, la teatrul Noctambules, în fața unui public pe cit de restrîns pe atît de literat, piesa unui autor necunoscut: Cîntăreața cheală. *Unii, între două hohote de rîs, spuneau : „E ceva genial .'", alții, de gheață, părăseau sala.*

Peste zece ani, bătrînul Odeon devenit tînăr Theătre de France inaugurat de Preşedintele Republicii, afişează, pentru luna ianuarie, ultima piesă a aceluiaşi Ionesco, Rinocerii, *care tocmai repurtase un triumf în Germania,*
135
Ce nou secret al rîsului a descoperit deci autorul Scaunelor, *al* Lecţiei, *al* Ucigaşului fără simbrie, *aceste comedii pe care unii le-au numit „anti-piese" ?*
— A rîde... a rîde..., sigur că da, nu pot spune că nu încerc să fac lumea să rîdă, şi totuşi nu acesta e scopul meu cel mai important! Rîsul nu-i decît încheierea unei drame, pe care o vezi pe scenă, sau pe care n-o vezi, atunci cînd e vorba despre o piesă comică, însă atunci ea e subînţeleasă, iar rîsul vine ca o eliberare : rîzi ca să nu plîngi...
— *Aveţi totuşi multe personaje care provoacă rîsul prin ele însele, prin simplul lor comportament ?*
— Cîteodată, unele dintre ele sînt comice pentru că sînt vrednice de rîs, însă ele nu ştiu asta. Toate, în orice caz, sînt comic ridicole : Aşa e Amedeu din *Cum să te descotoroseşti ?* şi toate personajele din *Cîntăreaţa chealã ;* dacă sînt comice, e poate pentru că sînt neumanizate, goale de orice conţinut psihologic, pentru că n-au o dramă interioară, în vreme ce altele sînt comice pentru că sînt ridicole în felul lor de a fi, dimpotrivă, uman ; precum personajele din *Victimele datoriei* sau bătrinii din *Scaunele.*
— *Ca şi Berenger din* Ucigaş fără simbrie ?
— El e emoţionant şi doar puţin comic ; comicul lui vine din naivitate.
■ — *Este la fel în* Rinocerii, *unde îl regăsim ?*
— Acolo există comic la început, apoi comicul sfîrşeşte prin a fi copleşit.
Comicul, în piesele mele, nu e adesea decît o etapă a construcţiei dramatice şi chiar un mijloc de a construi piesa. El devine din ce în ce mai mult o unealtă, pentru a realiza un contrapunct cu drama ; lucrul se vede, cred, în *Lecţia.*
— *Am putea ajunge astfel la o definiţie a comicului care vă este proprie ?*
— Da... cred că el este o altă faţă a tragicului.
— *Nu e ceva destul de apropiat de caricatura lui Jarry, sau în maniera lui Jarry ?*
— Da, în *Cîntăreaţa chealã* eram aproape de Jarry, însă după aceea l-am urmat din ce în ce mai puţin. Poate ii găsit acel gen de... de grotesc (la urma urmelor, acest **cuvînt** ar putea conveni) la Ghelderode, care-mi place
136
foarte mult; însă la el există o mare exuberanţă a limbajului pe care eu n-o am deloc.
— *Dar comicul acesta nu e şi cel al lui Arnolphe, al lui George Dandin ?*
— Ah, Moliere ! desigur, e maestrul nostru al tuturora, în ciuda realismului său... Dar cînd autorii vechi folosesc comicul amestecat cu tragicul, în cele din urmă personajele lor nu sînt caraghioase : tragicul e cel care învinge. în ceea ce fac eu, lucrurile stau invers : personajele pleacă de la comic, sînt tragice la un moment dat şi sfîrşesc în comic sau în tragicomic.
— *Dar punctul Dumneavoastră de plecare personal, ceea ce vă îndeamnă să vă scrieţi comedia, este tragic sau comic ?*
— Nu ştiu, e foarte greu de disociat. Totuşi, poate că e mai degrabă comic, apoi sînt cuprins de un fel de înduioşare urmărindu-mi personajele, şi comedia devine dramatică ; însă atunci am un reviriment, şi mă întorc la punctul meu de plecare. Aceasta trebuie să se simtă începînd cu Amedeu. Dar asta nu se petrece întotdeauna aşa, iar în ultimele mele două piese, are loc chiar contrariul.
— *Poate că sînteţi în plină evoluţie ?*
— Poate, în acest moment. Dar nu ştiu ce se va petrece mîine în mine !
— *Atunci, vorbiţi-mi despre ceea ce s-a petrecut ieri! Cum aţi devenit autor... să zicem, comic ?*
— Bine ! Haidem către marea istorie ! La şaptesprezece ani, am scris poeme, amestec bizar de Maeterlinck şi Francis Jammes, cu cîteva note suprarealiste...
— *Suprarealismul v-a fascinat ? V-a eliberat ?*
— Da, poate, însă mi-am dat bine seama că nu te eliberezi decît cu condiţia de a deveni conştient de ceea ce s-a revelat în felul acesta, şi de a dirija aceste revelaţii ale lumii extraconştiente. Cred că la un scriitor, chiar la un autor de teatru, trebuie să existe un amestec de spontaneitate, de inconştienţă şi de luciditate ; o luciditate căreia să nu-i fie teamă de ceea ce poate da spontaneitatea imaginativă. Dacă stabileşti că trebuie să fii lucid a *priori,* e ca şi cum ai închide stăvilarele. Trebuie să laşi să se

răspîndească valul, însă după aceea triezi, dirijezi, înţelegi, surprinzi. Insă, repet, această luciditate n-o am în punctul de plecare. Ceea ce gîndesc despre
137
teatrul meu nu e un program, ci rezultatul unei experienţe de lucru.
— *Scuzaţi-mă dacă revin la suprarealism, însă sîn-teţi, cred, considerat de către marii suprarealişti supravieţuitori drept cea mai deplină reuşită a suprarealismu-lui — aşa-mi spunea nu de mult Philippe Soupau.lt,*
— Cînd, în 1952—53, el, Breton şi Benjamin Peret mi-au văzut piesele, mi-au spus într-adevăr : „Iată ce voiam să facem noi !" Dar eu n-am făcut parte niciodată din grupul lor, nici dintr-al neo-suprarealiştilor, deşi mişcarea m-a interesat. îmi explic de altfel foarte bine de ce s-a putut ajunge doar de curînd la un teatru suprarealist : teatrul se află întotdeauna în întîrziere cu douăzeci sau treizeci de ani faţă de poezie, în timp ce cinematograful este, în ce-l priveşte, în avans faţă de teatru.
La teatru, orice încercare cît de cît îndrăzneaţă este de îndată sancţionată de către o critică sclerozată, de un realism prozaic, şi apoi de acea teamă a autorilor şi spectatorilor de a lăsa să se elibereze forţele imaginative... Lumea nu îndrăzneşte să facă în teateu ceea ce nu se poate face, totuşi, decît în teatru !
— *E ceea ce aţi spus, în vara asta, la Congresul Institutului internaţional al teatrului, de la Helsinki ?*
— Da, se poate face totul în teatru, unde autorul are o posibilitate extraordinară de desfăşurare a imaginaţiei : şi nu se îndrăzneşte ! Vrem să facem, în teatru, totul,, chiar şi educaţie, ori reeducare, în speţă prin intermediul unei sub-gîndiri, iar reeducarea vedeţi unde **duce**[1]**..:** Exista filozofi care scriu pentru teatru, iar teatrul lor, în loc să fie produsul unui sistem de exprimare propriu teatrului, nu e decît expresia discursivă, apoetică, **adra-**matică, a unei ideologii. Dar teatrul ar trebui să păşească paralel cu o ideologie, şi nu să fie sclavul ei. Un autor de piese de teatru poate avea universul lui, însă un univers ce nu se poate exprima decît într-un limbaj teatral, aşa cum muzica nu se poate exprima decît în muzică şi pictura decît în pictură.
— *Cum aţi înţeles că expresia Dumneavoastră proprie e teatrul ?*
, ".
— Mi-am dat seama că aceasta era calea mea, sistemul meu de exprimare personal. Cînd reuşesc să mă desprind de lume şi să pot s-o privesc, mi se pare comică în neverosimilul ei.
138
— *Dumneavoastră nu spuneţi, cum e la modă... absurditatea ei ?*
— Tocmai, e prea la modă. Şi apoi, absurdul îl plasezi oarecum înlăuntrul existenţei. Iar pentru mine, în-lăuntrul existenţei totul e logic, nu există absurd. Uimitor e faptul de a fi, de a exista... Şi cred că acestei facultăţi, nu numai de observaţie, ci de detaşare, şi de dedublare faţă de mine însumi, îi datorez faptul că sînt autor comic. Iată, cînd mă duc să consult un medic, el se miră întotdeauna că-i descriu simptomele bolilor mele ca un clinician, şi nu ca pacientul care sînt totuşi. . Iar pe mine asta mă uşurează de „tragism".
— *Sînteţi, uneori, în jelui acesta, deopotrivă „pacientul" şi clinicianul sau mai degrabă chirurgul, in comediile Dumneavoastră ?*
— Oh ! mi-am bătut întotdeauna joc de mine în ceea ce scriu ! Trebuie de altfel să mărturisesc că reuşesc **tot** mai puţin şi că mă iau din ce în ce mai mult în serios atunci cînd vorbesc despre ceea ce fac... Sfîrşesc prin a cădea într-un fel de capcană. Dar, la urma urmelor, faptul de a mă denunţa, cum fac în acest moment, mă eliberează, poate, din capcana asta ?
— *Aţi evocat, ceva mai înainte, scrierile Dumneavoastră : există şi altele în afară de piese ?*
— Da şi nu. Am scris trei poveşti, comico-tragice, destul de fantastice, ca şi teatrul meu, care au devenit trei piese : *Amedeu,* apoi *Ucigaş fără simbrie* şi *Rinocerii.* Numai cînd au

fost scrise mi-am dat seama că sînt, de fapt, scrise ca nişte mici piese.
— *Tocmai aţi citat titlurile ultimelor două piese ale Dumneavoastră, cele despre care-mi spuneaţi că se deosebesc 7nult de cele de dinainte. Nu e oare aici semnul unei deplasări a concepţiei Dumneavoastră despre teatru ?*
— Dacă mă gîndesc bine, trebuie să recunosc într-adevăr că aceste ultime două piese sînt poate, fără voia mea, ceva mai puţin curat teatrale, şi ceva mai literare decît celelalte. Am făcut, poate, scriindu-le, anumite concesii... *Rinocerii e* o poveste pe care am pus-o în scenă, e o întîmplare, pe cînd de obicei ceea ce mă interesează în mod deosebit, în teatru, e *forma teatrală.* Adevărata piesă de teatru este, pentru mine, mai cu-

rînd o construcţie decît o povestire : exi&tă o progre-siune teatrală, prin etape care sînt stări de spirit diferite, din ce în ce mai dense.
— *Densitatea aceasta nu e fatală pentru comic ?*
— Ba da, atunci cînd îl împiedici pe autor să se întoarcă împotriva lui însuşi, fapt care trebuie să **fie** o regulă absolută a celui ce vrea să fie comic. Nu trebuie să cedăm amorţelii sentimentalismului. E nevoie de o anumită cruzime, un anumit sarcasm faţă de tine însuţi. Lucrul cel mai dificil e să nu te înduioşezi de tine însuţi şi nici de personajele tale — iubindu-le în acelaşi timp. Trebuie să le vezi cu o luciditate, nu răutăcioasă, ci ironică. Cînd autorul e prins de personajul său, personajul e rău. Am văzut autori plîngînd la repetiţia generală a pieselor lor, strigînd : „E sublim !..."
— *Dar dacă personajul e deosebit de emoţionant ?*
— Nu trebuie să fie aşa în totalitate. Trebuie să fie deopotrivă comic şi emoţionant, în egală măsură dureros şi ridicol. De altfel, nu poţi face să ţîşnească din tine un personaj perfect, căci autorul nu e perfect : e un prost, ca toţi oamenii !
Les Nouvelles HHeraires, 1980.

FRAGMENTE ALE UNOR RĂSPUNSURI LA O ANCHETA

Nu ştiu foarte bine cum am venit în teatru. Mi-e cu neputinţă să vă dau amănunte mai precise în legătură cu asta. Tot ce vă pot spune este că n-am venit să ilustrez o ideologie ; nici să indic contemporanilor meî calea de salvare. Dacă planeta se află astăzi într-un pericol de moarte, e pentru că vor fi existat salvatori : un salvator urăşte omenirea, pentru că nu o acceptă. A trebuit să simt, fără îndoială, la un moment dat, nevoia de a face operă de creaţie. Scrisesem 'deja, către vîrsta de doisprezece ani, o piesă de teatru şi un scenariu de film pe care le-am rătăcit. După aceea, am fost prins de alte lucruri, de ceea ce se numeşte viaţă. Am regăsit, mult mai tîrziu, nu prima mea piesă, ci dorinţa sau nevoia de a scrie altele. Nevoia de a inventa, de a imagina îi este înnăscută omului. Toţi am scris ori am încercat să scriem, să pictăm, să jucăm comedie, să com-

punem muzică ori să construim cel puţin cotețe pentru iepuri a căror utilitate practică nu e decît pretextul aparent, după cum credinţa nu este decît impulsul motrice al înălţării catedralelor.
Cei ce nu reuşesc să clădească o operă de artă ori doar o bucată de zid izolată, visează, mint sau îşi joacă lor înşile comedia.
Nu trebuie împiedicată desfăşurarea liberă a puterilor imaginative. Fără canalizări, fără dirijism, fără idei preconcepute, fără limite. Cred că o operă de artă este aşa ceva în măsura în care intenţia dinţii este depăşită ; în măsura în care valul imaginativ a trecut dincolo de limitele sau de căile strimte pe care voia să şi Je impună, în punctul de pornire, creatorul : mesaje, ideologii, dorinţă de a dovedi sau de a instrui. Această libertate absolută de a imagina e numită de minţile triste ale vremii noastre fugă, evadare, cînd de fapt ea este creaţie. A face o lume : asta exprimă o exigenţă pură a spiritului care, dacă ar fi împiedicat să-i răspundă, ar muri de asfixie. Omul este poate un animal care rîde, cum s-a spus. Acolo unde nu există

umor, nu există omenie ; unde nu există umor (această libertate luată, această desprindere de sine) există lagărul de concentrare. Dar omul e mai ales animalul creator.
Am scris teatru, probabil, după ce am încercat să scriu altceva, pentru că la un moment dat voi fi simțit că teatrul era arta supremă, cea care permite materializarea cea mai complexă a profundei noastre nevoi de a crea lumi.
Nu. Reacțiile publicului n-au avut influență asupra mea. Publicul e cel care a sfîrşit prin a se obişnui cu mine ; el mă urmează (pentru moment). N-am ținut niciodată seama de public.
Totuşi, poate că da. Am mai curînd impresia că am luptat împotriva lui ; el nu mi-a purtat pică pentru asta. Operele se impun cu forța.
N-am ținut seama nici de critici. Nici de criticii favorabili, nici de criticii defavorabili. Vreau să spun că n-am ținut seama de ei în creația mea. Totuşi, criticii ostili m-au supărat, personal. Poate că sînt îngîmfat, însă nu mă pot împiedica să gîndesc că, cîțiva dintre criticii mei „intelectuali" au fost inferiori față de ceea ce

le prezentam. Ei puteau să facă lumea să vină la teatru ori s-o împiedice să vină : numai în această privință m-au necăjit. Mi-am bătut joc de ei. Dar ei m-au în-tărîtat, mai ales. N-au fost de nici un folos. Vor fi fost nesfîrşit de supărători : trei sau patru dintre ei au încercat să-mi tragă piesele către ei, să facă din ele suporturile, instrumentele ideologiilor lor. Am refuzat să le fiu aservit. Mi-au purtat pică din pricina asta. **Mi-au** declarat, acum cîțiva ani, că teatrul meu e un **impasy** că am un public restrîns de snobi, că sînt mort. De cu-rînd, au declarat din nou că sînt mort, pentru că ajunsesem la marele public. Cea mai mică îndrăzneală, cea mai mică libertate, umorul, jocul, caricatura îi enervează. (Şi chiar atunci cînd spiritul nu-i foarte fin, cînd piesa-î pe jumătate reuşită, de ce să se supere atît de tare ?) Cînd sfîrşesc prin a se obişnui cu un fel de a fi pe care ai reuşit să 3i-l impui la capătul cîtorva ani, sînt derutați de cea mai mică schimbare a acestui fel de a fi,, nimic nu trebuie să tulbure imaginea pe care şi-au **făcut-o.** Le lipseşte suplețea, buna dispoziție, adeseori buna-credință.
Cred că o parte a criticii e răspunzătoare de ceea ce *ăe* numeşte criza teatrului şi de teatrul de proastă calitate. Ei sînt rutina şi fanatismul : rutină şi fanatism. reacționare, rutină şi fanatism de avangardă, rutină şi fanatism „revoluționare".
Duhul seriozității clădeşte închisorile, duhul seriozității este inchizitor, duhul seriozității e didactic, duhul seriozității e plictisitor, duhul seriozității face războaiele, duhul seriozității ucide. Ştiu prea bine că nu trăim o epocă de mare artă. Spiritele sînt înguste. Dar ce cauți la teatru, dacă nu vii aici să „joci" ?
Da. Dacă „succesul" n-ar fi venit, aş fi continuat să scriu pentru teatru. Nu mă puteam lipsi de scris. De altfel, succesul e adeseori o neînțelegere, un eşec mascat,.
Teatrul este oare o artă de divertisment sau o artă de reflecție, mă întrebați. N-am înțeles niciodată acest soi de întrebare. Nu neg faptul că teatrul se schimbă o dată cu limbajul şi cu moravurile. Istoria .artei nu este, bineînțeles, decît istoria expresiei sale. Da, există ceva care se schimbă, ceva ce nu se poate schimba : aşa se

face că teatrul no, tragediile lui Sofocle, dramele lui Shakespeare sînt un teatru care poate fi înțeles de către oamenii de pretutindeni. Procedeele teatrale **se** pot modifica, legile esențiale ale teatralității sînt neschimbătoare. Un acelaşi spirit trăieşte prin avatarurile sale di-**ferite.**
Arta precolumbiană ne vorbeşte. Nimic nu e mai actual decît o coloană grecească.
Teatrul este, evident, o răsfrîngere a neliniştii epocii noastre. Nimic nu-1 poate împiedica să fie şi expresia neliniştilor dintotdeauna. Se murea din dragoste acum o sută de ani ; se murea şi de teama de a muri ; la fel ca şi azi.
Aceste nelinişti se exprimă mai bine, ele sînt mai autentice, mai complexe şi mai profunde atunci cînd sînt purtate de puterea imaginativă. Cu cît sîntem mai despiedicați,

eliberați de prejudecăți sau de alte alienări pe care voiam să ni le impunem, şi de demonstrațiile limitative, cu atît creația poartă semnificații mai numeroase şi mai bogate. O mărturie, cu cît este mai contradictorie, cu atît este mai adevărată. Ți se spune că pentru a fi al vremii tale trebuie să te înscrii în cu-**tare** partid. Acest lucru restrînge, falsifică adevărul nostru esențial. „Angajarea", aşa cum e concepută, este o catastrofă. Poate că e bine să militezi pentru ceva, să alegi în viața practică. Este şi mai necesar, ca să eviți sufocarea, să creezi în libertate, să deschizi uşile şi ferestrele pentru aerul curat al imaginației, e neapărat nevoie să visezi. Cînd vrei să fii al vremii tale, se întîmplă că nu eşti al nici unei vremi. Orice vedere uniformă, unilaterală, părtinitoare, este expresia unei **rele** credințe. Istoria are o mulțime de direcții. Ducem cu noi neliniştile epocii, în chip ou totul firesc. Artistul trebuie să le lase să se exprime cu o libertate absolut naturală : în contradicțiile lor vii, ele ne vor dezvălui un adevăr complex, uimitor, mult mai instructiv decit orice lecție : lecțiile sînt făcute ca să ne ducă de nas şi să ne ascundă adevărul complex, cu contradicțiile sale. Lecția teatrului se află dincolo de lecții.

143

LA URMA URMELOR, SÎNT PENTRU CLASICISM*

ÎNTREBARE : *în ultima Dumneavoastră piesă,* Improvizație la Alma, *pe care Jacques Mauclair o repetă în acest moment la Studio des Champs-Elysees, vă vedem in conflict cu anumiți „doctori" ai criticii pariziene. Ne puteți spune ce* ***gîndiți*** *despre meseria de critic, despre critică în general ?*

RĂSPUNS : în materie de critică, nu am criterii. Mi-am distrus criteriile. Altădată, am făcut eu însumi critică. Scrisesem o serie de articole despre un mare poet dintr-o țară străină. Ii demontasem piesă cu piesă opera, ca să demonstrez că nu valora nimic. Aceste articole provocaseră polemici. Apoi, peste cîteva săptă-mîni, scrisesem o nouă serie de articole ca să dovedesc că acel poet nu scrisese decît capodopert. După aceea, n-am mai fost luat în serios în calitate de critic. Şi totuşi, poți oare să fii mai mult decît atît şi poți fi oare mai cinstit ? Ci'tiți-i pe criticii dramatici, 'urmați-i şi vedeți cum se contrazic, cei mai mulți dintre ei, de la un an la altul. Eu n-am făcut decît să precipit mişcarea : la mine, contradicțiile erau aproape simultane. în realitate, dovedeşti tot ce vrei, totul e hotărît dinainte. Critica e tot atît de variabilă ca şi condițiile atmosferice. Ea nu schimbă nimic din obiect. O operă pare a nu exista decît în ceea ce gîndeşti despre ea. Dacă criticul are autoritate, crezi ceea ce el însuşi crede sau vrea să creadă. Un mare critic e cel pe care-1 crezi pe cuvînt. Dacă e de bună-credință, el e mai puțin schimbător decît alții în ceea ce crede că crede.

De îndată ce afirmi un lucru, simți neapărat nevoia sau ispita de a gîndi şi a spune despre el contrariul. Un critic cinstit ar trebui să facă o critică dublă a fiecărei opere, o critică contradictorie. Acest lucru ar fi revelator atît pentru critică, cît şi pentru mecanismul gîndirii umane. Ar fi revelator şi pentru operă. *Improvizație la Alma* este o glumă proastă. în ea, îi pun în scenă pe nişte prieteni : Barthes, Dort etc... în mare parte, această piesă e un montaj de citate şi de corn-

* Răspuns scris la întrebările puse de *Bref* şi apărute, cu anumite modificări, în numărul din 15 februarie 1956. Dau aici textul scris, fără schimbările redacționale.

144

pilații din savantele lor studii : ei au scris-o. Mai este un personaj, care e Jean-Jacques Gautier. Personajul acesta nu e reuşit. în ciuda ferocității lui verbale, nu.-i port pică. Şi totuşi, e criticul dramatic cel mai periculos, nu din cauza inteligenței sale, deoarece nu-i inteligent, nici din pricina severității, ce nu se întemeiază pe nimic, ci pentru că se ştie că, atunci cînd atacă un autor, acesta e gata să se creadă un geniu.

Există poate o posibilitate de a face critică : a surprinde opera în funcție de limbajul ei, de mitologia ei, a-i accepta universul, a o asculta. A spune dacă ea este cu adevărat ceea ce vrea să fie : a o face să vorbească singură, sau a o descrie, a spune exact ceea ce este ea, nu ceea ce criticul ar dori să fie.

Astfel, există deci, poate, criteriul expresiei, ca unic criteriu posibil. Expresia este fond şi formă în acelaşi timp. Cînd există noutate de expresie, acesta e un semn. de valoare. înnoirea expresiei este distrugerea clişeelor, a unui limbaj ce nu mai vrea să spună nimic ; înnoirea expresiei rezultă din străduința de a face incomunica-bilul din nou comunicabil. Aici rezidă scopul, poate principal, al artei : să-i redea limbajului fecioria. Clişeul este ceea ce înjoseşte, prin limbaj, anumite realități esențiale care şi-au pierdut prospețimea, care trebuie redescoperite aşa cum sînt dezgropate oraşele îngropate sub nisip.
î : *Vorbiți-ne despre procesul Dumneavoastră de creație. Ce credeți despre teatrul Dumneavoastră ?*
R. : Creația presupune o libertate totală. E vorba aici despre un cu totul alt demers decît cel al gîndirii conceptuale. Există două feluri de cunoaşteri : cunoaşterea logică şi cunoaşterea estetică, intuitivă. (îl citez pe Croce). Cînd scriu o piesă, n-am nici o idee despre ceea ce va fi ea. Am idei *după aceea.* în punctul de plecare, nu există decît o stare afectivă. *Improvizație la Alma* e o excepție. Arta constă pentru mine în dezvăluirea anumitor lucruri pe care rațiunea, mentalitatea de fiecare zi mi le ascund. Arta străpunge acest cotidian. Ea purcede dintr-o stare secundă.
145
î. : *Nu aveți anumite teme ?*
R. : Eu numesc aşa ceva obsesii. Sau angoase. Cele ale tuturor oamenilor. Tocmai pe această identitate, pe această universalitate se întemeiază posibilitatea artei. **Există** de asemenea, bineînțeles, obsesiile *micului-bur-ghez* pe care Barthes vrea să încerce să Le analizeze. Teama de a fi mic-burghez este o obsesie de mic-bur-**ghez** „intelectual". Insă acestea sînt mai aLes ale sale : ***micul burghez*** este el. Dort îmi reproşează că-mi limitez piesele la un univers familial. Lucrul acesta nu-i adevărat decît pentru cîteva dintre piesele mele, şi apoi universul familial există : dacă B. Dort nu-l cunoaşte, asta nu înseamnă că el nu-i **tot** atît de important ca şi universul lăuntric sau ca universul colectiv, care e cel mai exterior. în acest univers totalitar în care oamenii **nu** mai sînt decît tovarăşi şi nu prieteni, va izvorî revolta care va restaura, sper, omul în interioritatea sa, în umanitatea lui reală, în libertatea şi echilibrul său. Universul familial este la urma urmelor o comunitate, societatea prescurtată. Poți găsi tot atît sau mai mult înăuntru decît în afară. Pentru mine, teatrul de bulevard şi teatrul politic sînt nişte teatre de divertisment.
î. : *Insă Dort nu vă reproşa că faceți un teatru de bulevard...*
R. : Pentru mine, orice teatru care se leagă de nişte probleme secundare (sociale, întîmplări ale altora, adul-lere) este un teatru diversionist. Kafka povesteşte în *Pumnul* istoria unor oameni care voiau să clădească Turnul Babei şi s-au oprit la etajul al doilea pentru că rezolvarea problemelor legate de construcția Turnului **(adăpostirea** personalului, constituirea de sindicate, situații etc.) devenise obiectul principal. Ei uitaseră că trebuiau să construiască Turnul. Uitaseră *scopul.* Doar conflictul meu cu universul e capital. Obstacolul este universul.
î. : *Teatrul Dumneavoastră are deci un caracter de agresivitate, de provocare la adresa spectatorilor, a lumii ?*
146
R. : Cred că da, însă n-o fac dinadins.
I. : *De altfel, primele Dumneavoastră piese constituiau un „antiteatru".*
R. : Ele erau, într-adevăr, o critică **a** locurilor **comune,** o parodie a unui teatru ce nu mai era teatru. Era, evident, critica limbajului *găunos* pe care manualele de conversație mi l-au dezvăluit, critica ideilor primite de-a gata, a lozincilor. Micul-burghez este pentru mine omul acestor idei primite de-a gata, pe care îl regăsim în toate societățile, în toate timpurile : conformistul, cel care adoptă sistemul de gîndire al societății sale, oricare ar fi ea (sau al ideologiei dominante) şi nu mat critică. Omul acesta mijlociu se află pretutindeni.
Mi-am dat seama, în cele din urmă, că nu voiam să fac cu adevărat antiteatru, ci teatru. Sper

că am regăsit, intuitiv, în mine însumi schemele mentale permanente ale teatrului. La urma urmelor, eu sînt pentru clasicism : el este *avangarda.* Descoperire de arhetipuri uitate, neschimbătoare, înnoite în expresie : orice adevărat creator este clasic... *Micul-burghez* este cel care a uitat arhetipul pentru a se pierde în stereotip. Arhetipul este mereu tînăr.
î. : *Ce spectacole v-au frapat la Paris în ultimii zece ani?*
R. : Nu văd nici unul. Dar pot să-i citez pe Shakes-peare, Moliere, Racine, în ultima vreme pe Marivaux, Kleist. Pe autorii mai tineri îi cunosc mai puțin. Nu mi-a plăcut *Soțul ideal* al lui Oscar Wilde, prizonier în prea mare măsură al timpului său, neexprimînd decît timpul său ; opera de artă trebuie să fie călare pe temporal şi pe netemporal.
î. : *Ceilalți nu vă interesează deloc ?*
R. : Eu însumi sînt ceilalți, problemele mele nu pot fi, în esență, decît problemele celorlalți. Sînt la fel cu toată lumea. Sîntem, vrem nu vrem, toată lumea. „Toată lumea" nu-şi dă seama întotdeauna de asta,
î. : *Sînteți sigur că nu există în teatrul Dumneavoastră nici o preocupare morală, nici o tendință... educativă ?*
R. : Cred că fac un teatru obiectiv... din pricina subiectivității. Sînt, poate, social fără să vreau.

î. : *Vorbiți-ne acum despre* Scaunele. *Spuncți-ne, de exemplu, care este rolul accesoriilor în* Scaunele ?
R. : Ele exprimă proliferarea materiei. Prea multa prezență a obiectelor exprimă absența spiritului. Lumea îmi pare cînd prea greoaie, apăsătoare, cînd goală de substanță, prea uşoară, evanescentă, imponderabilă.
î. : *Vă identificați cu anumite personaje din piesele Dumneavoastră ?*
R. : Orice piesă purcede, la mine, dintr-un fel de autoanaliză...
î. : *...de exhibiționism ?*
R. : Nu. Căci eul pe care vrei să-1 „exhibi" e un eu care este noi... Evident, trebuie să reuşeşti să ajungi la acest eu universal, să-1 desprinzi. Lumea lăuntrică poate ii tot atît de bogată ca şi lumea din afară. Una şi cealaltă nu sînt, de altfel, decît două aspecte ale aceleiaşi realități.
I. : *Faptul că piesele Dumneavoastră sînt jucate departe de Malul Stîng al Senei, în Belgia, în Olanda, în Elveția, în Germania, în Finlanda, în Suedia, în Argentina, în Canada, faptul că Saul Steinberg le ilustrează în Statele Unite, că Bunuel montează* Jacques *la Mexico dovedeşte, poate, că ele corespund, totuşi, unei anumite nevoi a epocii noastre. Şi pentru că vorbim despre ras-pîndirea teatrului Dumneavoastră, spuneți-ne ce credeți despre un teatru popular, accesibil unui nou public care nu merge la teatru pentru moment.*
R. : Asta e treaba animatorilor. In ce mă priveşte, cred că teatrul meu e foarte simplu, foarte uşor de înțeles, vizual, primitiv, copilăresc. Trebuie doar să te descotoroseşti de anumite obişnuințe mentale. Pe de altă parte, cred că nu trebuie să opunem în mod sistematic *teatrul popular* unui *teatru burghez,* căci aceste două noțiuni nu sînt neapărat antinomice. Spiritul mic-burghez se poate găsi, cum v-am spus, în orice categorie socială. Nu cred nici într-un teatru profetic, însărcinat cu un „mesaj". Teza este intruziunea intuiției raționale acolo

unde este vorba de altceva. Toți autorii au vrut să facă propagandă. Cei mari sînt cei care au eşuat.
î. : *Credeți oare că teatrul Dumneavoastră se însene într-o mişcare, că este o verigă a unei evoluții ?*
R. : Nu eu trebuie să spun asta. El ar trebui să contribuie, dacă ar fi valabil, la o distrugere şi la o renovare a expresiei. Încerc să regăsesc tradiția, care nu e academism. Ea e chiar contrariul acestuia.
Pot să spun că teatrul meu e un teatru al deriziunii. Nu o anumită societate mi se pare vrednică de rîs. Ci omul. Vedeți bine că există nişte teme eterne.

FRAGMENTE ALE UNOR DECLARAȚII PENTRU RADIO

Nu ştiu dacă o dramă sau o comedie sînt mai edificatoare decît o simfonie sau un tablou. Ceea ce ştiu este că teatrului îi este mult mai greu să fie teatru decît îi este muzicii să fie muzică. Muzica însăşi este o răs-**(riugere** a timpului ei şi, totodată, a unui extratimp. Dovada că ea este a vremii sale e că evoluează, că se încadrează în complexul stilistic al vremii sale. Dar, ca toate artele, ea poate fi înțeleasă de oameni şi peste veacuri. Cîntecele evului mediu, Bach, Beethoven, Wagner, Mo-zart,, Stravinski, Schonberg, Bartok, Webern, nu numai că nu se exclud reciproc, dar constituie varietatea în unitatea muzicii. **Muzica** are avantajul de a fi putut să scape cel mai mult dirijismelor regimurilor, dictaturilor politice, ea le-a scăpat tiraniilor. Şi pentru pictură viața a fost mai uşoară : făcînd portretul cutărui rege, cutărui cardinal, cutărei doamne de la curte, pictorul putea să facă pictură, independent de subiect. Teatrul a fost mult mai puțin liber, în mult mai mare măsură prizonier al timpului său, mult mai supravegheat de către puterea în funcțiune şi, lucrul acesta pare paradoxal, tocmai în măsura în care arta este prea mult prizoniera unui regim, ea exprimă mai puțin în şi universalitatea şi însăşi epoca sa. Un regim politic ori o ideologie politică anumită nu rezumă o întreagă epocă. **Din** acest motiv, teatru) fiind mai puțin liber, el şi-a găsit cu mult mai mare greutate

149

calea proprie : acest lucru se constată foarte bine în regimurile totalitare şi astăzi.

Poți exprima lumea pe care o numim „lumea exterioară" avînd aerul că nu priveşti derit înLăuntrul tău, după cum poți foarte bine să exprimi lumea zisă lăuntrică părînd că vorbeşti despre ceilalți.

E treaba filozofilor să explice, să se lase luminați de operele de artă.

Nu-mi place Brecht, tocmai pentru că e didactic, ideologic. El nu-i primitiv, e primar. Nu-i simplu, e simplist. Nu dă de gîndit, este el însuşi răsfrîngerea, ilustrarea unei ideologii, nu mă învață nimic, este repetare. Pe de altă parte, omul brechtian e plat, n-are de-cît două dimensiuni, ale suprafeței, nu e decît social : ceea ce-i lipseşte e dimensiunea de adîncime, dimensiunea metafizică. Omul lui este incomplet şi nu e adesea decît o marionetă. Astfel, în *Excepția şi regula* sau în *Om pentru om,* ființa umană e condiționată la Brecht doar de către social, un social conceput, pe de altă parte, într-un anumit fel. Există în noi şi un aspect extrasocial : cel care, față de social, ne oferă o libertate. Este o altă problemă aceea de a şti dacă e vorba într-adevăr de o libertate sau de o condiționare mai complexă a ființei umane. Oricum, omul brechtian e infirm, căci autorul lui îi refuză realitatea sa cea mai lăuntrică ; e fals, căci îi înstrăinează ceea ce-1 defineşte Nu există teatru fără o taină ce se dezvăluie ; nu există artă fără metafizică, nu există social fără un. fundal extrasocial.

Beckett este esențialmente tragic. Tragic tocmai pentru că la el intră în joc totalitatea condiției umane şi nu omul cutărei sau cutărei societăți, nici omul văzut prin şi alienat de o anumită ideologie care, în acelaşi timp, simplifică şi amputează realitatea istorică şi metafizică, realitatea autentică în care omul e integrat. Faptul că eşti pesimist sau optimist e o altă problemă. Ceea ce e important, adevărul, este ca omul să apară în dimensiunile sale, în profunzimile sale multiple. La Beckett, problema care se pune e cea a țelurilor ultime ale omului ; imaginea pe care acest autor o oferă despre isto-

150

rie, despre condiția umană, este mai complexă, mai întemeiată.

Evident, teatrul nu poate face abstracție de universul social. însă pentru Brecht nu există decit problema socială : cea a conflictului dintre clase. în realitate, nu e vorba acolo decît despre un singur aspect social. Cu toate acestea, raporturile mele cu vecinul meu sînt tot raporturi sociale. Raporturile dintre doi soți sau doi amanți sînt de asemenea nişte raporturi sociale. Omul nefiind singur, totul e în mod firesc social. Se poate vorbi despre o sociologie a căsătoriei, despre o sociologie a vecinătății, despre o sociologie a uzinei, despre o sociologie

concentraționară, vai, despre o sociologie a comunităților religioase, despre o sociologie şcolară, sau militară, sau a muncii, care facerea socialul şi conflictele să nu fie doar de *clase.* A reduce întregul social la asta, înseamnă deci a micşora şi
socialul şi omul.
în realitate, tocmai teatrul politic este insuficient de social ; el este dezumanizat pentru că nu ne înfățişează decît o realitate omenească şi socială redusă, aceea a unei prejudecăți.
Ceea ce, personal, mă obsedează, ceea ce mă interesează profund, ceea ce mă angajează este problema condiției umane în ansamblul ei, social şi extrasociai. Extra-socialul e locul unde omul e profund singur. în fața morții, de pildă. Acolo nu mai există societate. Şi de asemenea, atunci cînd mă trezesc, de exemplu, față de mine însumi şi față de lume, şi devin sau redevin conştient dintr-o dată că sînt, că exist, că există ceva care mă înconjoară, soiuri de lucruri, un fel de lume, şi cînd totul îmi pare neobişnuit, de neînțeles, şi cînd mă cotropeşte uimirea că sînt. Mă scufund în această uimire Universul îmi pare atunci nesfîrşit de ciudat, straniu şt străin. în acel moment, îl contemplu, cu un amestec de angoasă şi de euforie ; la distanță de univers, ca şi cum aş fi aşezat la o anumită depărtare, în afara lui ; privesc şi văd imagini, ființe care se mişcă, într-un timp fără timp, într-un spațiu fără spațiu, emițînd sunete care sînt un fel de limbaj pe care nu-1 mai înțeleg, pe care nu-l mai înregistrez. „Ce înseamnă asta ?", mă întreb, „ce va să zică asta ?", iar din starea aceasta de spirit, pe care o simt că este în chipul cel mai fundamentat a mea, se

jiaşte în acest insolit, cînd o pornire de a lua în zeflemea tot ce există, sentimentul comicului, cînd un sentiment sfîşietor, al extremei efemerități, precarități a lumii, ca şi cum toate acestea ar fi şi n-ar fi în acelaşi timp, între Iiință şi neființă : de-aici provin, farsele mele tragice, *Scaunele,* de pildă, în care sînt personaje despre care eu însumi n-aş putea spune dacă există sau dacă nu există, dacă realul este mai adevărat decît irealul sau dimpotrivă.
Pentru mine, e ca şi cum actualitatea lumii ar fi în orice moment perfect inactuală. Ca şi cum n-ar exista nimic ; ca şi cum fondul lucrurilor n-ar fi nimic, sau ca şi cum ne-ar scăpa. O singură actualitate, totuşi : sfîşie-jea continuă a vălului aparenței ; distrugerea continuă a tot ce se construieşte. Nimic nu rezistă, totul se duce. Dar eu nu fac decît să repet ceea ce zicea regele So-lomon : totul este deşertăciune, totul se întoarce în pulbere, totul nu-i decît umbre. Nu văd alt adevăr. Maestrul meu e regele Solomon.
Dar, cum devin toate astea teatru, adică cum devin toate astea acțiune ? Nu ştiu.
Totul pare să fie la început limbaj, mai degrabă decît acțiune, întrucît e vorba de o stare lirică. Totuşi, în acelaşi timp apar nişte personaje sau nişte fantome care se mişcă pe scenă, folosind acest limbaj, şi li se întîmplă nişte aventuri. Ele vorbesc despre ceea ce simt, acționează conform cu ceea ce simt.
Dar totul e limbaj în teatru : cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăşi, căci totul serveşte exprimării, semnificării. Totul nu e decît limbaj. Un limbaj încer-cînd să dezvăluie anistoria, poate chiar s-o integreze în istorie.

PORTRETE

PORTRETUL LUI CARAGIALE * 1852—1912

Născut în 1852, în împrejurimile Bucureştilor, I. L. Caragiale a scris excelente povestiri şi citeva piese de teatru care au „revoluționat" teatrul românesc, uşor de revoluționat, deoarece, ca să zicem aşa, nu exista. De fapt, el 1-a creat. Prin valoarea comediilor de moravuri şi de caractere, scrise, din păcate, într-o limbă fără circulație mondială, I. L. Caragiale este, probabil, cel mai mare dintre autorii dramatici necunoscuți. Scîrbit de societatea timpului său, după ce şi-a agravat dezgustul denigrînd-o, în întreaga sa operă, cu violență şi luciditate, talent şi umor, I. L. Caragiale profită de o moştenire tîrzie pentru a se expatria la sfîrşitul vieții sale la Berlin, unde muri în 1912, la şaizeci de ani şi cinci luni.
Refuzase, în ianuarie al aceluiaşi an, să se întoarcă la Bucureşti pentru cele ctîeva zile

necesare sărbătoririi *oficiale* a celor şaizeci de ani ai săi şi a carierei sale, căci, întrucît îşi înjurase compatrioţii, aceştia sfîrşiseră prin a-1 admira.
T. L. Caragiale i-a dojenit, în opera sa, pe comercianţi, administraţia, pe politicieni : învinuirile lui erau îndreptăţite, fireşte.
întrucît I. L. Caragiale frecventase, în tinereţea sa, un club politic şi literar conservator sub egida căruia îşi publică primele sale două comedii *(O noapte furtunoasă* şi *Conu' Leonida faţă cu reacţiuneaj,* reprezentate
* O piesă a acestui autor, *O scrisoare pierdută,* **a** fost reprezentată la Paris în 1955, la Theâtre de poche, în regia lui **Marcel** Cuvelier. (Apărut în colecţia „Les hommes celebres", **volumul** 3, editat de G. Mazenod.)

respectiv în 1879 şi 1880, unii au vrut să vadă în acest autor un duşman al liberalismului, al democraţiei. Nu era adevărat decît în parte. Mai tîrziu, Caragiale fu prietenul intim al creatorului mişcării socialiste româneşti şi participă la manifestaţii socialiste. în comedia sa cea mai importantă *(O scrisoare pierdută,* jucată în 1883), I. L. Caragiale atacă, cu aceeaşi obiectivitate în vehemenţă, pe conservatori ca şi pe liberali. S-a profitat de acsăt fapt pentru a descoperi în opera sa simpatii socialiste, tendinţe revoluţionare. Lucrul acesta e poate exact, pentru bunul motiv că, neexistînd guvernare socialistă, nu avea de ce să-i poarte pică. în realitate, pornind de la oamenii vremii lui, Caragiale este un critic al omului oricărei societăţi. Ceea ce îl particularizează este virulenţa excepţională a criticii sale. într-adevăr, omenirea, aşa cum ne este înfăţişată de acest autor, pare a nu merita să existe. Personajele sale sînt nişte exemplare umane în aşa măsură degradate, încît nu ne lasă nici o speranţă. într-o lume în care totul nu e declt batjocură, josnicie, numai comicul pur, cel mai nemilos, se poate manifesta. Principala originalitate a lui Caragiale este că toate personajele sale sînt nişte imbecili. închipuiţi-i pe omuleţii lui Henry Monnier împinşi mai în adînc, scufun-dîndu-se cu totul în iraţionalitatea cretinismului. Aceşti antropoizi sociali sînt lacomi şi vanitoşi : lipsiţi de inteligenţă, ei sînt, dimpotrivă, uimitor de şireţi ; ei vor să „parvină" ; sînt moştenitorii, beneficiarii revoluţionarilor, ai eroilor, ai iluminaţilor, ai filozofilor care au răsturnat lumea cu gîndirea lor, sînt rezultatul acestei răsturnări. Trebuie desigur să profite cineva de ea. Ceea ce e deprimant este că înseşi ideile, văzute prin acest haos intelectual, se degradează, îşi pierd orice semnificaţie, în aşa măsură încît, în cele din urmă, oameni' şi ideologii, totul e compromis. Caragiale nu ia lucrurile uşor şi se află foarte departe de un Feydeau, al cărui geniu constructor îl are de altfel, sau de un Labiche, cu care are totuşi, poate, afinităţi de tehnică formală. Spirit naturalist, el şi-a ales personajele din lumea de fiecare zi, dar ni le-a dezvăluit în esenţa lor profundă. El a făcut din ele nişte tipuri, nişte modele : lumea a fost obligată să le admită existenţa. Toată lumea putea să vadă, în miniştrii ţării, pe prefectul care-şi încalcă datoria din "O

scrisoare pierdută; în deputaţii bîlbîiţi, pe avocatul conservator din aceeaşi piesă ; în ziariştii cu mintea confuză, pe poetul din *Noaptea furtunoasă;* în micii rentieri, pe conu' Leonida. Văzute mai de aproape, şi mai întîi în înfăţişarea lor locală, lucrurile devin şi mai grave. La ieşirea dintr-un ev mediu balcanic ce se prelungise în provinciile româneşti pînă la mijlocul secolului trecut, ţara intra, dintr-o dată, în plină Europă liberală. Reforme rapide dădură acestei naţiuni o nouă structură socială ; o clasă burgheză se constituia, în întregime ; micul-burghez, negustor îmbrăcat în uniforma gărzii civice, apărea, identic cu confratele lui francez, cu micul-burghez universal, Insă şi mai prost. Cît despre burghezia superioară, ea nu părea deloc deosebită de cea mică. Ignoranţa ei era mai complexă. Neînţelegînd nimic din evoluţia istoriei, citeva dintre aceste personaje, cele mai puţin fericite, aveau totuşi ambiţia de a înţelege ceva din ea, fără să reuşească : şi acest efort mental, recăzînd, istovit, în gol, ni-1 înfăţişează Caragiale, în greoaia lui strălucire.
Eroii lui Caragiale sînt nebuni după politică. Sînt nişte cretini politicieni. în aşa măsură, încît şi-au deformat limbajul cel mai cotidian. Ziarele sînt hrana întregii populaţii : scrise de nişte

idioți, ele sînt citite de alți idioți. Deformarea limbajului, obsesia politică sint atît de mari încît toate actele vieții se scaldă într-o bizară elocvență, alcătuită din expresii tot atît de sonore pe cît de minunat de improprii, în care cele mai rele nonsensuri se acumulează cu o bogăție inepuizabilă şi servesc la justificarea, nobilă, a unor acțiuni incalificabile : prietenii sînt trădați „în interesul partidului"[1] ; înşelată de amantul ei, o femeie îi aruncă în față cu vitriol pentru că „are o fire republicană" ; se „iscăleşte cu curaj" un denunț anonim, trimis ministrului conservator ; eşti falsificator pentru binele patriei ; vrei să fii deputat din dragoste pentru „țărişoara mea" ; faci parte din toate regimurile pentru că eşti „imparțial" ; nu dai posturi decît „fiilor Națiunii" ; descoperi că un individ deocheat e vrednic de interes „pentru că e de-ai noştri" ; numai un copil al Națiunii „are dreptul să fie decorat, căci decorațiile sînt făcute din sudoarea poporului" ; trebuie trimişi la ocnă „toți cei ce mănîncă poporul" ; o mică rebeliune locală „este un mare exemplu pentru

Europa întreagă care e cu ochii ațintiți asupra noastră" ; prefectul care nu vrea să-şi dea sprijinul unui candidat de deputat „suge sîngele poporului" ; „Papa — iezuit, aminteri nu-i prost" ; Leonida vrea o eîrmuire care ar da pentru „fieştecare cetățean... cîte o leafă bună pe lună" şi sub care „nimeni să nu mai aibă drept să-şi plătească datoriile". Există şi marile principii : „Iubesc trădarea, dar urăsc pe trădători" ; „un popor care nu merge înainte, stă pe loc" ; „oricare popor, oricare'țară îşi are faliții săi... Numai noi să n-avem faliții noştri !". Distanța dintre un limbaj pe cît de obscur pe atît de elevat şi şiretenia meschină a personajelor, dintre politețea lor ceremonioasă şi necinstea lor funciară, adulterele groteşti ce se amestecă cu toate acestea, fac ca în cele din urmă acest teatru, mergînd dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic. Niciodată stăpînite de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea vreunui sacrificiu, nici de vreo altă idee („de vreme ce avem un cap, la ce ne-ar sluji inteligența", se întreabă ironic Ca-ragiale), aceste personaje cu conştiința uimitor de liniştită sînt cele mai josnice din literatura universală. Critica Societății capătă astfel la Caragiale o ferocitate nemaipomenită.

în cele din urmă ne dăm seama că nu principiile noilor instituții sînt combătute de Caragiale ci reaua credință a reprezentanților lor, ipocrizia diriguitoare, dezgustătoarea prostie burgheză, toate nişte cauze care au făcut ca maşinăria democratică să se strice, ca şi cum ar fi fost sabotată, înainte de a fi putut să funcționeze, iar noua societate să fie descompusă înainte de a fi compusă ; totul se prăbuşeşte în haos. I. L. Caragiale nu ne spune că vechea societate era mai bună. El nu crede aşa ceva. El gîndeşte că aşa este „societatea". Totul trebuie mereu refăcut. Autorul, în ce-1 priveşte, se spală pe mîini *(şi-a interzis întotdeauna să jacă altceva decît artă pentru artă)* şi se retrage în străinătate, unde nu va reuşi niciodată să cunoască îndeajuns oamenii pentru ca ei să-i devină la fel de insuportabili ca şi cei pe care i-a cunoscut prea bine la el acasă.

Umorul înseamnă libertate. Avem nevoie de umor, de haz. în teatru, şi în literatura actuală, umorul, hazliul sînt alungate de spiritele conformiste : întîlnim aici **fie** spiritul bulevardier, monden, fie sordida „literatură" a angajării. Această lipsă de umor, această feroce angajare caracterizează felul nostru de a fi de la o vreme Încoace. Hitler nu îngăduia umorul ; Maurras aşeza „politicul" în primul rînd ; burghezii stalinismului, în Rusia ori în Occident, nu înțeleg imaginația şi-i interzic să fie imaginativă, adică să fie liberă şi revelatoare de adevăruri în libertatea ei ; realismul bîntuie, un realism mărginit, limitat la un plan al realității atît de strimt, atît de falsificat de fanatismul său, încît nu e decît cel al irealității înseşi ; iar sartrismele ne încleiază, ne înțepenesc, în carcerele şi în fiarele acestei angajări care ar trebui să însemne libertate. Toate aceste „angajări", de astăzi sau de ieri, au condus sau mai pot conduce de-a dreptul în lagărele de concentrare ale fanatismelor celor mai felurite şi mai

contradictorii, sau la instaurarea, materială şi intelectuală, a regimurilor ale căror deosebiri şi opoziţii aparente nu fac decît să mascheze identitatea profundă, acelaşi spirit „serios".
Umorul te face să devii conştient, cu o luciditate liberă, de condiția tragică sau derizorie a omului ; nu poate exista adevăr decît lăsîndu-i inteligenței plenitudinea demersului ei, acest demers neputînd fi condus decît de artistul care, fără idei primite de-a gata, fără vreun ecran ideologic care să se interpună între el şi realitate, este singurul în măsură să aibă, tocmai prin aceasta, un contact direct, deci autentic, cu această realitate.
Cele trei piese publicate în acest număr din *Avant-Scene (Les trois Chapeaux-claque — Cele trei pălării-clac,* de Mihura, Sur *une plage de l'ouest — Pe o plajă din vest,* de Carlos Larra, şi *Le Naujrage ou Miss Ann Saunders — Naufragiul sau Miss Ann Saunders,* de Simone Dubreuilh) au avantajul că pot uni umorul cu tragicul, adevărul profund cu hazul care, ca principiu caricatural, subliniază şi face să reiasă, mărindu-1, adevărul lucrurilor. Stilul „irațional" al acestor piese poate dezvălui, mult mai bine decît raționalismul formal sau

dialectica automată, contradicțiile aberante, stupiditatea,, absurditatea. Fantezia este revelatoare ; tot ce este imaginar e adevărat; nimic nu e adevărat dacă nu-i imaginar. Cît priveşte umorul, el nu e doar singura viziune critică valabilă, nu e numai spiritul critic însuşi, ci —■ contrar evaziunii, fugii care rezultă din spiritul de sistem ce ne tîrăşte, sub numele de *realism,* într-un vis înghețat, în afara oricărei realități — umorul este unica posibilitate pe care o avem de a ne detaşa — însă numai după ce am depăşit-o, asimilat-o, cunoscut-o — de condiția noastră umană comico-tragică, de răul existenței. A deveni conştient de ceea ce este atroce şi a rîde de el, înseamnă să devii stăpînul a ceea ce e atroce,. Ucigaşii se află printre cei ce nu ştiu să rida, la orbii dirr naştere ai spiritului, la încătuşații prin vocație, pentru care furia, omorul sînt singurele mijloace de a se descărca. Ucigaşii sînt cei ce interzic prietenia, dragostea, nobilele sentimente, pentru a nu le păstra decît pe ce!e rele : ura şi furia.
Se vorbeşte mult în acest moment despre „demisti-ficare" ; vai ! demistificatorii înlocuiesc tabuurile cu nişte tabuuri antitabuuri, care devin nişte tabuuri mult mai apăsătoare decît vechile tabuuri. Demistificatorii nu fac deci decît să ne mistifice şi să ne încătuşeze, să ne furnizeze un vocabular înțepenit, un nou limbaj orbitor şi înşelător.
O singură demistificare rămîne adevărată : cea care e produsă de umor, mai ales dacă e negrii ; logica se dezvăluie în ilogismul absurdului de care ai devenit conştient ; rîsul e singurul care nu respectă nici un tabu, care nu îngăduie construirea unor noi tabuuri antitabuuri ; comicul este singurul în măsură să ne dea puterea de a suporta tragedia existenței. Natura autentică a lucrurilor, adevărul nu ne poate fi dezvăluit decît de fantezia mai realistă decît toate realismele.
Cele trei mici piese ale lui Mihura, Simone Dub-reuilh şi Carlos Larra cer un mic efort, o anumită suplețe de spirit din partea spectatorului sau a cititorului : să surprindă raționalul prin irațional ; să treacă *de* la un plan al realului la altul ; din viață în vis. Această dezarticulare aparentă este, în fond, un excelent exer-

experienței teatrale, pentru

iSfssrs

gimnastică intelectuala.
L'Avant Scene, 15 februarie 1959.
COMUNICARE
PENTRU O ÎNTRUNIRE A SCRIITORILOR FRANCEZI ŞI GERMANI
Pentru cine, pentru ce se scrie ? Dacă scriem o scrisoare, un discurs, o lecție, o petiție, este pentru a exprima nişte idei sau nişte sentimente cuiva, pentru a cere, a instrui, a convinge, a protesta etc. Scopul acțiunii de a scrie nu este în sine. Scrisul este un mijloc. Le scriem celorlalți, pentru ceilalți.

Pot scrie de asemenea ceva ca să dovedesc, să conving, să instruiesc etc. si pot intitula poem, comedie, tragedie etc. scrisoarea, manifestul, discursul pe care le voi fi scris. In realitate, aceasta n-ar fi decît o scrisoare, o predică, o petiție şi nu un poem, o piesă de teatru etc.
Pot să vreau şi să scriu o scrisoare, o petiție, şi aceasta să fie fără voia mea un poem ; o lecție ilustrată, şi asta să fie o comedie ori o tragedie : intenția profundă, ex-traconştientă a creatorului poate să nu fie în acord ca intenția lui superficială, aparentă.
Un arhitect construieşte un templu, un palat, o căsuță. Un muzician compune o simfonie. O fac, ne spune arhitectul, pentru ca credincioşii să aibă un loc potrivit pentru rugăciune ; pentru ca Regele să aibă o locuință destul de spațioasă pentru a primi în ea oaspeți de vaza, demnitari şi numeroşi soldați ; pentru ca țăranul să aibă unde să se adăpostească împreună cu porcul şi cu familia sa.
Iar simfonia, ne va spune muzicianul, îmi exprimă sentimentele ; este un limbaj.
Dar arhitectul a căzut în capcană : credincioşii au mu -rit, religia e-n ruină, templul nu, e mereu în picioare ; iar generațiile vin să admire templul părăsit, palatul gol,
160
căsuța pitorească ce nu adăposteşte decît nişte mobile sau nişte amintiri.
în ce priveşte simfonia, ceea ce-i pasionează mai mult decît orice pe cunoscătorii muzicii este însuşi felul în care e compusă : micile sentimente ale muzicianului au murit împreună cu el.
Edificiul, simfonia nu dezvăluie mai mult decît legile arhitecturii, sau principiile acestei arhitecturi în mişcare care este muzica. Edificiul, simfonia sînt restituite lor însele, sînt manifestarea pură a esenței lor.
Ce sînt deci acest templu, sau această simfonie ? Sînt nişte structuri, pur şi simplu. Nici măcar n-am nevoie să ştiu că edificiul acesta e un loc de rugăciune, destinația lui interesează prea puțin, e în afara discuției, nu-i scade şi nu-i adaugă nimic, nu-1 ajută şi nu-1 împiedică să stea în picioare şi tocmai aceasta este însuşirea firească a unui edificiu : este construit. De altfel, acest templu nu va fi fost un templu decît pentru că voi fi vrut eu să fie un templu ; eu îi neg calitatea de templu. însă nu pot nega întru totul că este un edificiu. El poate servi sau nu la ceva. Dar nu are nevoie să servească la ceva pentru, ca să fie un edificiu : ca să fie un edificiu, nu are nevoie de public. Putem chiar deplînge faptul că nu slujeşte la nimic, în vremurile astea în care sînt aşa de puține biserici creştine ; putem face din el şi o cazarmă, un garaj.
Iar în acest caz templul va putea fi într-adevăr biserică creştină, cazarmă, garaj, spital, azil de nebuni, loc de întruniri politice etc... Pot să-1 şi demolez.
Dar în afară de biserică, sală de spectacole sau grajd, sau sediu de partid comunist, sau academie de distan-ționism, templul acesta este sau va fi fost înainte de toate şi la urma urmelor o construcție răspunzînd legilor construcției, o realitate în sine.
Şi o piesă de teatru este o construcție imaginară care trebuie de asemenea să reziste, de la un capăt la celălalt ; calitatea ei este de a fi astfel încît să nu poată fi confundată nici cu un roman dialogat, nici cu o predică, nici cu o lecție, un discurs, o odă, căci atunci ea nu va mai fi o piesă de teatru, ci lecție, discurs, predică etc... cu care s-ar confunda. O piesă de teatru nu poate fi nici mai mult nici mai puțin decît tocmai ceea ce nu sînt toate lucrurile care nu sînt piese de teatru.
161
Dacă un edificiu, clădit de credincioşi, nu are nevoie de credincioşi ca să fie totuşi un edificiu, dacă nu are nevoie de public, nici piesa de teatru nu are nevoie de spectatori pentru a fi o piesă de teatru.
Dar piesa de teatru a fost scrisă totuşi pentru public, pentru publicul vremii sale ; ea nu poate fi concepută în afara spectatorilor cărora le este destinată.
Nici asta nu e foarte sigur, orice-ar putea spune, foarte adesea, însuşi autorul, care este un creator autentic în măsura în care propria lui operă îi scapă, tot aşa cum fiii se eliberează de autoritatea părinților lor şi le scapă.
Opera de artă cere să se nască, la fel cum copilul cere să se nască. Ea se iveşte din adîncurile sufletului. Copilul nu se naşte pentru societate, deşi societatea pune stăpînire pe el. El se naşte ca să se nască. Opera de artă se naşte de asemenea ca să se nască, ea se impune autorului său, cere să fie, fără să țină seama ori fără să se întrebe dacă este chemată sau nu de societate.
Evident, societatea poate şi ea să pună stăpînire pe opera de artă ; poate s-o folosească cum vrea ; o poate condamna ; o poate distruge ; ea poate îndeplini sau nu o funcție socială, dar ea

nu este această funcție socială ; esența ei este extrasocială.
La fel cu o simfonie, la fel cu un edificiu, o operă de teatru este, pur şi simplu, un monument, o lume vie ; este o combinație de situații, de cuvinte, de personaje ; este o construcție dinamică avîndu-şi logica, forma, coerența proprie. Este o construcție dinamică ale cărei elemente interne se echilibrează opunîndu-se.
Bineînțeles, ni se va spune că personajele piesei de teatru, care sînt încarnările antagonismelor ce fac să existe teatru, vorbesc despre ceva, exprimă nişte pasiuni, nişte idei, chiar nişte ideologii, şi că sînt prinse în timpul lor şi că îl oglindesc, că iau atitudine pentru sau contra a ceva. Dar toate acestea nu sînt decît materia dramei, materia piesei de teatru-monument, tot aşa cum piatra nu este decît materia edificiului arhitectural. Se poate oare obiecta că o operă dramatică astfel concepută este o iluzie, un lucru inutil ? în acest caz, s-ar putea spune şi despre un edificiu că este o iluzie, despre o sonată că este o iluzie şi că e nefolositoare. La ce serveşte deci

această piesă de teatru ? Ea serveşte la a fi o piesă de teatru. Tot aşa cum sonata nu slujeşte decît la a fi o sonată. Opera de artă răspunde aşadar nevoii de a face operă de creație. Piesa de teatru răspunde nevoii de a crea ființe, de a întrupa, de a întruchipa nişte pasiuni. Lumea astfel creată nu este imaginea lumii ; ea este după chipul şi asemănarea lumii.
în ceea ce mă priveşte, de cînd mă cunosc, am vrut întotdeauna să scriu poeme sau poveşti sau piese. Am fost mereu obsedat de lumi pe care voiam să le aduc pe lume ; cînd aveam unsprezece ani, nu scriam cu adevărat pentru nimeni, ci dintr-o nevoie. Sau scriam pentru mine. Şi mai tîrziu, multă vreme, aş fi scris chiar în pustiu.
După aceea, ca toată lumea, scriam ca să spun nişte lucruri, ca să mă exprim, ca să apăr anumite lucruri, ca să le combat. în realitate, credeam că pentru asta scriu. Dar mă înşelam. Acesta nu era decît punctul de plecare, impulsul originar : să dau viață unor personaje, o formă palpabilă unor fantasme, acesta era motivul secret ce mă făcea să scriu.
Mi se va mai spune că fac parte totuşi dintr-un mediu, că sînt încadrat în contextul meu istoric, că nu sînt decît al timpului meu. Că există o istorie a limbii, deci că există o istorie. Că particip la un moment al istoriei. Că franceza în care scriu nu e cea din evul mediu, că muzica actuală e foarte diferită de cea a lui Lully, că pictura nonfigurativă nu exista în veacul al XVI-lea. Asta nu vrea să spună că sint prizonier al vremii mele, că nu trebuie să mă adresez sau că nu pot să mă adresez decît publicului din vremea mea. Nu ştiu care e publicul din vremea mea. Nu te cunoşti decît pe tine însuți. De fapt, opera de artă porneşte de la un sol, de la un timp, de la o societate ; ea porneşte din ele dar nu merge spre acest timp, spre acest sol; nu se întoarce la ele. Nu trebuie să confundăm punctul de plecare cu punctul de sosire.
înainte de toate, o operă de artă este deci o aventură a spiritului.
Şi dacă trebuie neapărat ca arta sau teatrul să servească la ceva, voi spune că ar trebui să servească la a-i reînvăța pe oameni că există activități ce nu slu-

jesc la nimic şi că e neapărat nevoie ca ele să existe : construirea unei maşini care se mişcă, universul devenind spectacol, văzut ca un spectacol, omul devenind în acelaşi timp spectacol şi spectator : iată teatrul. Iată şi noul teatru liber şi „inutil", de care avem atîta nevoie, un teatru cu adevărat liber (căci teatrul liber al lui Antoine era contrariul unui teatru liber).
Dar, astăzi, oamenilor le e groaznic de frică şi de libertate, şi de umor; ei nu ştiu că nu poate exista viață fără libertate şi fără umor, că cel mai neînsemnat gest, inițiativa cea mai simplă, cer o desfăşurare de forțe imaginative pe care se îndârjesc, prosteşte, să vrea s-o înlănțuie şi s-o întemnițeze între zidurile oarbe ale realismului celui mai îngust, care este moarte şi pe care ei îl numesc viață, care e întuneric şi pe care ei îl numesc lumină. Eu susțin că lumii îi lipseşte îndrăzneala şi aceasta e pricina pentru care suferim. Şi susțin de asemenea că visul şi imaginația, nu viața plată, cer îndrăzneală şi dețin şi dezvăluie adevărurile fundamentale,

esențiale. Şi chiar că (pentru a face o concesie spiritelor ce nu cred decît în utilitatea practică), dacă avioanele brăzdează astăzi cerul, aceasta se întâmplă pentru că visasem zborul înainte de a zbura. A fost cu putință să zburăm pentru că visam să zburăm. Iar a zbura e un lucru fără folos. Doar după aceea am demonstrat ori inventat necesitatea, ca pentru a ne scuza de inutilitatea = profundă, esențială, a faptului. Inutilitate care era totuşi o nevoie. E greu să convingi lumea de aşa ceva, ştiu.
Uitați-vă la oamenii care aleargă preocupați, pe străzi. Ei nu privesc nici în dreapta, nici în stânga, par ingri-_ jorați, merg cu ochii pironiți în pământ, ca nişte cîini. Se duc tot înainte, însă mereu fără a privi înaintea lor, căci urmează acelaşi traseu cunoscut dinainte, maşinal. In toate oraşele mari din lume se întâmplă la fel. Omul modern, universal, este omul grăbit, el nu are timp, e prizonierul necesității, nu înțelege că un lucru poate să nu fie folositor; nu înțelege nici că, în fond, tocmai utilul poate fi o greutate inutilă, împovărătoare. Dacă nu înțelegem utilitatea inutilului, inutilitatea utilului, nu înțelegem arta ; iar o țară unde arta nu e înțeleasă este o țară de sclavi sau de roboți, o țară de oameni nefericiți, de oameni care nu rîd şi nici nu surîd, o țară

lipsită de spirit; acolo unde nu există umor, unde nu există rîsul, există mînia şi ura. Căci oamenii -aceştia preocupați, neliniştiți, alergând spre un țel care, nu e un țel omenesc sau care nu-i decît un miraj, pot dintr-o dată, la sunetele nu ştiu cărei trompete, la chemarea nu ştiu cărui nebun ori demon, să se lase stăpîniți de un fanatism delirant, de o furie colectivă oarecare, de o isterie populară. Rinoceritele, la dreapta, la stînga, cele mai felurite, constituie amenințările ce apasă asupra omenirii ce n-are vreme să cugete, să-şi revină şi să-şi vină în fire, ele-i pîndesc pe oamenii de azi care-au pierdut simțul şi gustul singurătății. Căci singurătatea nu e *separație, d reculegere,* pe cînd grupările, societățile nu sînt, cel mai adesea, cum s-a şi spus, decît nişte singuratici strânşi laolaltă. Nu s-a vorbit niciodată despre „incomunicabilitate" pe vremea cînd oamenii se puteau izola ; incomunicabilitatea, izolarea sânt, în mod paradoxal, temele tragice ale lumii moderne în care totul se face în comun, în care se naționalizează sau se socializează fără oprire, în care omul nu mai poate fi singur, căci chiar în țările „individualiste" conştiința individuală este, de fapt, invadată, distrusă de presiunea lumii apăsătoare şi impersonale a lozincilor : superioare sau inferioare, politice sau publicitare, toate sînt odioasa propagandă, boala epocii noastre. Inteligența este coruptă într-o aşa măsură încât nu se ânțelege de ce un autor refuză să se angajeze sub stindardul cutărei sau cutărei ideologii curente — adică să se supună.
Totuşi, dacă spectatorii spun că văd într-o piesă o lecție, acesta va fi iarăşi lucrul cel mai puțin important pe care-1 vor fi putut vedea în ea. Şi ce e mai important de văzut decît o lecție într-o piesă ? E simplu : nişte evenimente, nişte lucruri care se petrec, se leagă, se dezleagă şi trec. Nu înțelepciunea, morala fabulelor lui La Fontaine ne mai poate interesa — căci înțelepciunea aceasta este înțelepciunea elementară şi permanentă a bunului-simț — ci tocmai felul cum ea devine vie, materie a unui limbaj, izvor al unei minunate mitologii. Aceasta e arta : viul miraculos. Şi mai ales acesta trebuie să fie teatrul.
El e amenințat cu moartea în Europa ca şi în America, pentru că nu mai este aşa ceva.

Comercialul, „realismul" ucid teatru], nu îl fac să trăiască : căci teatrul lipsit de îndrăzneală, teatrul con-tecționat de pe Broadway, deopotrivă cu teatrul realist cu teze arhicunoscute, închis în tezele lui, legat, este' in fond, un teatru irealist : irealismul burghez pe de o parte, irealismul socialist pe de alta — iată marile pericole ce amenință teatrul şi arta, puterile imaginației torța vie şi creatoare a spiritului uman.
(Februarie 1961)
MĂRTURII
CIND SCRIU...

Cind scriu, nu-mi pun problema de a şti dacă „fac avangardă sau nu", dacă sînt sau nu „un autor de avangardă". Mă străduiesc să spun cum îmi apare lumea, ce mi se pare că este ea, cît mai cinstit cu putință, fără să-mi pese de propagandă, fără intenția de a conduce conştiințele contemporanilor, mă străduiesc să fiu obiectiv în subiectivitatea mea. întrucît scriu pentru teatru, mă preocup doar să personific, să întrupez un sens comic şi tragic, în acelaşi timp, al realității. De altfel, aceasta nu constituie o problemă dificilă : punerea în scenă a făpturilor mele imaginare — şi pe care eu le consider adevărate, tot atît de adevărate pe cît de imaginare — se efectuează firesc sau deloc. A vrea să fii de avangardă înainte de a scrie, a nu vrea să fii, a refuza sau a alege o avangardă înseamnă, pentru un creator, a vedea greşit lucrurile, înseamnă a fi în afara adevărului tău şi al problemei, înseamnă a fi de rea-cre-dință. Eu sînt ceea ce sînt, nu încape tocmeală. A reuşi să fii tu însuți înseamnă adevărata conştientizare. Şi tocmai fiind întru totul tu însuți, ai şanse să fii şi ceilalți.

Locuiam, pe cînd eram un țînc, aproape de piața Vaugirard. îmi aduc aminte — e-atît de mult de-a-tunci ! — strada rău luminată, într-o seară de toamnă sau de iarnă : mama mă ținea de mînă, îmi era frică, una din acele frici de copil ; mergeam după cumpărături pentru cină. Pe trotuare, se agitau siluete întunecate, oameni ce se grăbeau : umbre fantomatice, halucinante. Cînd această imagine a străzii retrăieşte în memorie, cînd mă gîndesc că aproape toți aceşti oameni

167

sini astăzi morți, totul îmi pare umbră, evanescență **într-adevăr.** ***Sini*** cuprins de amețeală, de nelinişte. Tocmai asta e lumea : un pustiu sau nişte umbre muribunde. Pct oare revoluțiile să schimbe ceva în ea ? Tiranii ca şi iluminații care s-au manifestat de atunci încoace au murit şi ei. Lumea mai este şi altceva ; nu depăşisem vîrsta copilăriei cînd, de îndată ce am sosit în **a** doua mea țară, am putut vedea un bărbat destul de tînăr, mare şi puternic, aruncîndu-se cu înverşunare asupra unui bătrîn, cu lovituri de picior şi de pumni. Şi aceştia doi au murit, de-atunci.

Nu am alte imagini despre lume în afara celor ce exprimă evanescența şi duritatea, îngîmfarea şi mînia, neantul sau ura hidoasă, inutilă. Aşa **a** continuat să-mi apară existența. Totul n-a făcut decît să confirme ceea ce văzusem, ceea ce înțelesesem în copilăria mea : furii zadarnice şi sordide, țipete brusc înăbuşite de tăcere, umbre pierind, pentru totdeauna, în noapte. Ce altceva am de spus ?

E banal, evident. Lucrul acesta a fost spus de mii de cri. Dar un copil şi-1 spusese înainte de a-1 fi învățat de ia atîția alții, care n-au făcut deci decît să confirme viziunea copilărească. Puțin mă interesează dacă această viziune este sau nu este suprarealistă, i.aturalistă,.,ex-presionistă, decadentă, romantică ori socialistă. Mi-e de-ajuns să mă gîndesc că ea este cum nu se poate mai realistă, căci în ireal se adîncesc rădăcinile realității. Noi nu murim, oare ?

Se va spune că această viziune despre lume şi despre moarte este mic-burgheză. Copiii **sînt** deja nişte mic-burghezi ? Poate. Regăsesc această viziune a lumii ia o mulțime de „mici-burghezi" din toate veacurile ; la mic-burghezul Solomon, care era rege totuşi ; la mic-burghezul Buddha, care era prinț ; la mic-burghezul Shakespeare, la micul-burghez sfîntul Jeart de la Croix şi la încă mulți alți mic-burghezi : sfinți, țărani, orăşeni, filozofi, credincioşi, atei etc...

Constat de asemenea că aceeaşi „viziune" despre Viața sau despre moarte, foarte veche şi permanentă,

168

este şi modernă, contemporană : citindu-1 pe Proust, vedem ce sentiment al şubrezeniei existenței se desprinde din universul lui de fantome în dantele, de iubiri şi de amintiri ; în *Educația sentimentală* a lui Flaubert, nu vedem oare ilustrarea pierderii omului în timp, un timp în care nimic nu se realizează, în care **totul** se dizolvă în vuietul revoltelor, într-un decor mobil de societăți răsturnate, reconstruite, răsturnate ? Şi nu devenim conştienți aproape de

acelaşi lucru în *Mutter Courage* de Brecht ? Piesa aceasta e o piesă împotriva războiului, bineînţeles, dar acesta nu e decît la doilea scop al ei : vremea uzează şi ucide, ni se arată acest lucru cu ocazia unui război, dar el nu pare astfel decît mai violent, mai evident, distrugerea e mai accelerată şi, în fond, nu despre pierderea omului prin război este vorba, ci mai curând de pierderea omului în timp, în existenţă.
Tema atîtora dintre piesele lui Cehov nu este oare tot cea a evanescenţei ? Nu agonia unei societăţi o văd eu mai ales în *Livada de vişini* sau în *Trei surori,* ci, prin intermediul unei anumite societăţi, destinul tuturor societăţilor şi oamenilor.
La toţi aceşti autori pot fi văzute situaţii felurite, ţări diferite, epoci diferite, ideologii opuse, însă toate aceste situaţii particulare nu sînt decît nişte actualităţi multiple în care regăsesc o situaţie unică, o actualitate permanentă în nişte actualităţi schimbătoare, care sînt ca* limbajele variate ale unei gîndiri invariabile.
Nu contest posibilitatea unei alte atitudini a spiritului, nu mă opun speranţei discipolilor lui **Teilhard** de Chardin sau a marxiştilor, însă cred că pot afirma că opera de artă nu poate să nu exprime una sau alta dintre atitudinile fundamentale, că ea nu înseamnă nimic dacă nu trece **dincalo** de adevărurile sau obsesiile temporare ale istoriei, dacă, nedepăşind cutare sau cutare modă simbolică, naturalistă, suprarealistă sau realist-socialistă, nu ajunge la un universalism sigur, profund.
„Avangarda" nu e deci decît expresia actuală, istorică, a unei actualităţi inactuale (dacă pot spune aşa), **a** unei realităţi transistorice. Valoarea *Sfirşitului de par-*
169
tidă a lui Beckett, de pildă, constă în faptul că e mai aproape de *Cartea lui Iov* declt piesele de bulevard sau ale şansonetiştilor. Opera aceasta a regăsit, de-a lungul modelor efemere ale Istoriei, o istorie-tip mai puţin efemeră, o situaţie primordială din care decurg celelalte. Ceea ce se numeşte „avangardă" nu e interesant de-cît dacă este o întoarcere la izvoare, dacă regăseşte o tradiţie vie, străbătînd un tradiţionalism sclerozat, nişte academisme respinse.
E de ajuns o prezenţă, o sinceritate oarbă şi, tocmai prin asta, clarvăzătoare, pentru a fi al vremii tale : eşti astfel (prin limbaj) sau nu eşti, aproape firesc. Ai impresia, de asemenea, că, cu cit eşti mai al timpului tău, cu atît eşti mai al tuturor timpurilor (dacă sfărîmi crusta actualităţii superficiale). Strădania oricărui creator autentic constă în a se descotorosi de zgură, de clişeele unui limbaj istovit pentru a regăsi un limbaj simplificat, esenţializat, renăscînd, putînd să exprime nişte realităţi noi şi vechi, prezenţe şi inactuale, vii *si* permanente, particulare şi, în acelaşi timp, universale.
Operele de artă cele mai tinere, cele mai noi, se recunosc şi vorbesc tuturor epocilor. Da, regele Solomon e premergătorul meu ; şi Iov, acest contemporan al lui Beckett.
Aprilie 1958, Răspuns la o anchetă, Letters franţaises.

N-AM REUŞIT NICIODATĂ

N-am reuşit niciodată să mă obişnuiesc, întru totul, cu existenţa, nici cu cea a lumii, a celorlalţi, nici, mai ales, cu a mea. Mi se întîmplă să simt că formele se golesc, dintr-o dată, de conţinutul lor, realitatea e ireală : cuvintele nu sînt decît nişte zgomote lipsite de sens ; aceste case, cerul acesta — nu sînt decît faţadele nimicului ; oamenii îmi par că se mişcă automat, fără motiv ; totul pare că se volatilizează, totul e ameninţat — inclusiv eu — cu o prăbuşire iminentă, tăcută, în nu ştiu ce abis, dincolo de zi şi de noapte. Prin ce vrăji-
170
iorie mai pot sta în picioare toate acestea ? Şi ce '/rea să spună totul, aparenţa aceasta de mişcare, aparenţa aceasta de lumină, aceste soiuri de lucruri, acest fel de lume ? Totuşi, sînt aici, înconjurat de nimbul creaţiei, neputînd îmbrăţişa fumurile acestea, **neînţelegînd** nimic din ele, dezrădăcinat, smuls din nu ştiu ce, care face să-mi lipsească totul. Mă contemplu pe mine însumi, mă văd asaltat de o suferinţă neînţeleasă, de regrete fără de nume, de remuşcări fără obiect, de un fel de dragoste, de un fel de ură, de o părere de bucurie, de o ciudată milă (faţă de ce ? de cine ?) ; mă văd sfîşiat de forţe oarbe, urcînd din străfundul meu, opunîndu-se

într-un conflict descurajator, fără ieşire ; îmi pare că mă identific cu una sau alta dintre acestea, ştiind bine, totuşi, că nu sint pe de-a-ntregul una sau cealaltă (ce au cu mine ?), căci nu pot, evident, să ştiu cine sînt, nici de ce sînt.
Nici un eveniment, nici o vrajă aparte nu mă uimesc, nici un şir al gîndirii nu mă atrage (nu mă interesează cultura), nici un lucru nu-mi poate părea mai neobişnuit decît altul, căci totul e nivelat, înecat în neverosimilul, în neobişnuitul universal. Faptul de a exista, de a te servi de limbaj, sînt cele ce-mi par de neîngăduit. Cei ce nu simt că existența e nesăbuită pot găsi, înlăuntrul existenței, că numai asta sau aia e cuminte, logic, fals, drept. Mie, întrucît existența nu-mi pare cu putință de închipuit, înlăuntrul existenței totul îmi pare cu putință de conceput. Nici o graniță personală nu poate despărți, pentru mine, realul de ireal, adevărul de fals, nu am vreun criteriu, n-am preferințe. Mă simt aici, la limita existenței, străin de desfăşurarea istoriei, deloc *în treabă,* zăpăcit, imobilizat în această stupefacție primordială. Uşile îmi sînt închise sau poate că au dispărut toate, împreună cu pereții, cu deosebirile.
Fără îndoială, ceea ce tocmai am spus în rîndurile de mai sus nu reprezintă decît vârful extrem al stării mele de spirit, cel mai adevărat. Trăiesc, cu toate acestea. Şi mi se întîmplă să scriu... piese de teatru, de pildă. Mi se face cinstea de-a mi se cere să spun ce cred despre teatru. Cele spuse mai înainte pot deci să
171
pară că nu au nici o legătură cu subiectul. Am, de fapt, convingerea că n-am vorbit decît despre asta, că n-am încetat să fiu în partea cea mai vie a subiectului. Da şi nu, totuşi, teatrul, la fel cu literatura sau oricare altă manifestare a vieții culturale, nu prezintă pentru mine decît un interes mediocru, nu mă priveşte decît pe jumătate, nu pun preț cu adevărat pe ceea ce poate fi comunicat sau e, mai degrabă, deja comunicat, exterior desfăşurării lucrurilor, acțiunilor, acțiunii.
,-——
Pentru mine, teatrul — al meu — este, cel mai adesea, o mărturisire ; nu fac decît mărturisiri (de neînțeles pentru surzi, lucrurile nu pot st* decît aşa), căci ce altceva pot să fac ? Mă străduiesc să proiectez pe scenă o dramă lăuntrică (de neînțeles pentru mine), spunîn-du-mi, totuşi, că, întrucît microcosmul este alcătuit după imaginea macrocosmului, se poate întîmpla ca această lume lăuntrică, ciopîrțită, dezarticulată, să fie, oarecum, oglinda sau simbolul contradicțiilor universale. Nu există atunci intrigă, nu există arhitectura, enigme de rezolvat, ci un necunoscut insolubil, nu există caractere, personaje fără identitate (ele devin, in fiecare clipă, contrariul a ceea ce sînt, iau locul celorlalte şi invers) : doar o suită fără urmare, o înlănțuire întâmplătoare, fără legătură de la cauză la efect, de aventuri inexplicabile sau de stări emotive, ori o încurcătură indescriptibilă, însă vie, de intenții, de mişcări, de pasiuni fără unitate, scufundîndu-se în contradicție : acest lucru poate părea tragic, acest lucru poate părea comic, sau amîndouă deodată, căci nu sînt în măsură să-1 deosebesc pe cel din urmă de cel dintîi. Nu vreau decît să traduc neverosimilul şi insolitul, universul meu.
Poate că aş putea, totuşi, să stabilesc anumite diferențe : cînd privirea mi se pune, atentă, pe ceea ce cred că-mi apare din afară, şi de care sînt desprins, atunci precaritatea creației, comportamentul făpturilor, al oamenilor, limbajul lor pe care mi se pare că-1 percep şi care este pentru mine ermetic, sau gol, sau oarecum *arbitrar inventat,* demersurilor lor, totul se descompune, se rătăceşte în nonsens, devine negreşit derizoriu ori burlesc, penibil, şi tocmai din acest gol existențial se pot naşte comediile.
172
Atunci cînd, dimpotrivă, laşi să ți se dezvolte propriile fantome, de care se agață, încă, rămăşițe de culori întunecate, pasiuni pe cît de violente pe atît de incoerente, ştii că aceste contradicții se vor sfîşia între ele, în vehemența lor, dînd naştere dramei.
Mă simt deci, totuşi, purtat de o mişcare dramatică, însă cum întîmplările nu sînt niciodată interesante, visez să regăsesc schemele teatrului în stare pură, să le
reproduc în mişcări scenice pure.
(Arts, *1953.)*
CEL CE ÎNDRĂZNEŞTE SA NU URASCĂ DEVINE UN TRĂDĂTOR
în „afacerea" Pasternak, un lucru mi se pare izbitor, teribil. Pasternak a fost acuzat, de către scriitorii oficiali din țara sa, că este un renegat, un trădător, un rău patriot, un om plin de ură. De ce ? Pur şi simplu pentru că a avut şi a exprimat sentimentul că oamenii dm fața lui,

adversarii, erau şi ei, cu toate acestea, nişte fiinţe umane, la fel de umane ca şi duşmanii lor, şi că aveau dreptul, ca şi ceilalţi, la milă, la respect, la înţelegere şi chiar la dragoste. Aşa stau lucrurile : cînd iubeşti, eşti acuzat că urăşti ; cînd inima ţi-e plină de ură, eşti felicitat pentru că „iubeşti", se zice.
De fapt, nu e îngăduit, pare-se, în vremea noastră, să nu urăşti ; orice milostenie este interzisă. Cea mai rea dintre greşeli este deci să cazi „în ispita bunătăţii".
N-am putut considera niciodată că adversarul meu e o viperă desfrînată : în acest caz, eu însumi m-aş simţi o viperă desfrînată urînd o altă viperă desfrînată. Sau, mai degrabă, adversarul nu riscă să devină o viperă desfrînată decît atunci cînd consideră el însuşi că sînt o viperă desfrînată. De fiecare dată cînd afirm un lucru, cînd apăr un punct de vedere, sînt ispitit să cred că punctul de vedere contrar este mai îndreptăţit, ori tot atît de îndreptăţit ca al meu. Nu am sufletul unui partizan. Dacă detest ceva, acesta e spiritul partizan : în aşa măsură încît, adeseori, detestînd ura, încep şi eu să urăsc, intru în jocul urii.
173
Este oare o infirmitate să dai dreptate tuturor şi nimănui ? Mai mult sau tot atît celorlalţi cit aior tăi ? Este oare o infirmitate intelectuală faptul că nu ai o poziţie categorică, mărginită ? Că nu te Urnitezi la nişte cuvinte de ordine şi la nişte doctrine, la o pasiune, bine determinate, bine fixate, justificîndu-ţi total acţiunea, resentimentele, canalizîndu-ţi mînia, dînd îrîu liber unei voinţe de a ucide ? Sălbăticia răzbunătoare sau „justiţiară" îşi depăşeşte nesfîrşit de mult ţelul „naţional"-.
Mi se pare că, în vremea noastră şi în toate vremurile, religiile şi ideologiile nu sînt şi n-au fost niciodată decît alibiurile, măştile, pretextele acestei voinţe de a ucide, ale instinctului distrugător, ale unei agresivităţi fundamentale, ale urii profunde a omului faţă de om ; s-a ucis în numele Ordinii, împotriva Ordinii, în numele lui Dumnezeu, împotriva lui Dumnezeu, în numele patriei, pentru a înfrînge o Ordine rea, pentru a se elibera de Dumnezeu, pentru a se dezînstrăina, pentru a-i elibera pe ceilalţi, pentru a-i pedepsi pe cel răi în numele rasei, pentru a reechilibra lumea, pentru sănătatea neamului omenesc, pentru glorie sau pentru că trebuie să trăieşti bine şi să smulgi pîinea din mîna celorlalţi : s-a măcelărit mai ales şi s-a torturat în numele Iubirii şi al Milosteniei. în numele dreptăţii sociale ! Salvatorii omenirii au întemeiat Inchiziţiile, au născocit lagărele de concentrare, au construit crematoriile, au întemeiat tiraniile. Paznicii societăţii au făcut ocnele, duşmanii societăţii asasinează : cred chiar că ocnele au apărut înaintea crimelor.
Nu spun nimic nou dacă declar că mă tem de cei ce doresc cu ardoare mîntuirea şi fericirea omenirii. Cînd văd un bun apostol, o iau la fugă, ca atunci cînd văd un nebun criminal înarmat cu un pumnal. „Trebuie să alegem", ni se va spune, astăzi. „Trebuie să alegem răul cel mai mic. Este mai bun ceea ce merge în sensul istoriei" : dar unde este sensul istoriei ? Eu cred că avem de-a face aici cu o înşelăciune nouă, o nouă justificare ideologică a aceleiaşi permanente porniri asasine : căci „te angajezi" în felul acesta şi ai un motiv mai subtil de a pactiza sau de a te înscrie în unul sau altul dintre partidele ucigaşilor. Aici rezidă cea mai recentă dintre ipocriziile mistificării de ultimă oră. Am
174
văzut limpede acest lucru : cel care îndrăzneşte să nu urască e izgonit din societate : devine un trădător, un paria.
Totuşi, piesa mea, *Ucigaş fără simbrie,* a fost scrisă cu mult înainte de afacerea Pasternak care, după părerea mea, n-a făcut decît să confirme o dată mai mult ceea ce am încercat să pun în evidenţă în opera mea.
Dar nu ne îndreptăm toţi către moarte ? Moartea este desigur încheierea, capătul oricărei existenţe. Moartea n-are nevoie să se sprijine pe o ideologie. A trăi înseamnă a muri şi înseamnă a ucide : fiecare făptură se apără ucigînd, ucide ca să trăiască. în ura omului faţă de om — care are nevoie, în ce-1 priveşte, de o dectrină îngăduindu-i să ucidă cu conştiinţa

curată —. in acest instinct înnăscut al crimei (politic, patriotic, religios etc.) nu există care an fel de ură subterană față de însăşi condiția omului, față de condiția lui muritoare ?
Poate că simțim, mai mult sau mai puțin nelămurit, dincolo de toate ideologiile, că nu putem fi, în acelaşi timp, decît asasini şi asasinați, funcționari şi administrați naturali, instrumente şi victime ale morții triumfătoare ?...
Şi totuşi, totuşi, sîntem aici. Poate că există o rațiune', dincolo de rațiunea noastră, de a exista : şi
acest lucru e cu putință.
Arts, 3 *martie 1959.* (Avanpremieră pentru *Ucigaş fără simbrie)*
PIESELE MELE ŞI EU
Două stări de conştiință fundamentale sînt la originea tuturor pieselor mele : predomină cînd una, cînd alta, uneori se amestecă. Aceste două conştientizări originare sînt cele ale evanescenței sau ale greutății ; ale golului şi ale prezenței excesive ; ale transparenței ireale a lumii şi ale opacității sale ; ale luminii şi ale întunericului dens. Fiecare din noi a putut simți, în anumite momente, că lumea are o substanță de vis, că zidurile nu au densitate, că ni se pare că vedem prin toate lucrurile, într-un univers fără spațiu, alcătuit doar
175
din limpezimi şi din culori ; întreaga existență, întreaga istorie a lumii devine, în acel moment, inutilă, smintită, imposibilă. Cînd nu reuşim să depăşim această prima etapă a dezrădăcinării (căci avem într-adevăr impresia că ne trezim într-o lume necunoscută), senzația de dispariție lentă ne dă o nelinişte, un soi de amețeală. Dar toată această stare poate deveni euforică : angoasa se transformă deodată în libertate ; nimic nu mai are importanță în afara minunării că sîntem, a noii, surprinzătoarei conştiințe a existenței noastre într-o lumină de aurora, în libertatea regăsită ; sîntem mirați că existăm, în această lume ce pare iluzorie, fictivă, iar comportamentul uman îşi dezvăluie ridicolul, şi orice întîm-plare —■ inutilitatea absolută ; orice realitate, orice limbaj pare că se dezarticulează, se dezagregă, se goleşte, în aşa măsură încît, totul fiind lipsit de importanță, ce altceva putem face decîit să rîdem de el ? în ce mă priveşte, într-una din aceste clipe m-ani simțit atît de liber, încît aveam sentimentul că pot face ce vreau cu cuvintele, cu personajele dintr-o lume ce nu-mi mai părea a fi doar o aparență derizorie, fără temei.
Desigur, această stare de conştiință e foarte rară, această fericire, această minune de a fi într-un univers care nu mă mai jenează, care nu mai este, nu durează ; mă aflu, cele mai adeseori, sub stăpînirea sentimentului opus : uşurătatea se preschimbă în greutate ; transparența în opacitate ; lumea apasă ; universul mă striveşte. O perdea, un perete de netrecut se interpune între mine şi lume, între mine şi mine, materia umple totul, ocupă tot locul, nimiceşte orice libertate sub greutatea ei, orizontul se îngustează, lumea devine o carceră înăbuşitoare. Cuvîntul se sfărîmă, însă într-alt fel, cuvintele recad, ca nişte pietre, ca niştre cadavre ; mă simt invadat de forțele apăsătoare contra cărora duc o luptă din care nu pot ieşi decît înfrînt. Acesta este, desigur, punctul de plecare al cîtorva dintre piesele mele considerate dramatice : *Cum să te descotoroseşti* sau *Victimele datoriei.* Pornind de la o asemenea stare, cuvintele, evident, lipsite de magie, **sînt** înlocuite cu accesoriile, cu obiectele : nenumărate ciuperci cresc în apartamentul personajelor, Amedeu şi Ma-deleine ; un cadavru, atins de „progresie geometrică",
176
creşte şi el acolo, îi scoate din casă pe locatari ; în Victimele *datoriei,* sute de cești **se** îngrămădesc pentruț a servi cafeaua la trei persoane ; mobilele, în *Noul locatar,* după ce au blocat scările imobilului, scena, îngroapA personajul ce voia să se instaleze în casă ; în Scaunele, zeci de scaune, cu invitați invizibili, ocupă întreg platoul ; în *Jacques,* mai multe nasuri cresc pe fața unei fete. Cînd cuvîntul este uzat, înseamnă că şi spiritul e uzat.
Universul, împovărat de materie, e gol, atunci, de prezență : „prea mult" îl întîlneşte astfel pe „nu destul", iar obiectele sînt concretizarea singurătății, a **victoriei forțelor** antispirituale, a

tuturor lucrurilor împotriva cărora luptăm. Dar eu nu abandonez de tot partida în această gravă indispoziție şi dacă, aşa cum sper, reuşesc în angoasă şi în ciuda angoasei să introduc umorul — simptom fericit al celeilalte prezențe — umorul este descărcarea mea, eliberarea, salvarea mea.
Nu am intenția să emit o judecată asupra pieselor mele. Nu eu trebuie să fac asta. M-am străduit doar să spun **cîte** ceva despre substanța emotivă din care sînt făcute, să spun de la ce au plecat : de la o stare de suflet, nu de la o ideologie, de la un impuls, nu de la un program ; coeziunea ce dă o structură emoțiilor în stare pură răspunde unei necesități lăuntrice, nu legicii unei construcții impuse din exterior ; nu e o supunere la o acțiune predeterminată, ci exteriorizarea unui dinamism psihic.
Cîntăreața cheală este singura dintre piesele mele considerată de critică „pur comică". Totuşi şi aici comicul mi se pare că este expresia insolitului. însă neobişnuitul nu poate izvorî, după părerea mea, decît din ceea ce este mai şters, din cotidianul cel mai oarecare, din proza de toate zilele, urmînd-o **pînă** dincolo de limitele ei. A simți absurditatea cotidianului şi a limbajului, neverosimilul lui, înseamnă a o fi şi depăşit ; ca s-o depăşeşti, trebuie mai întîi să te afunzi în ea. Comicul este neobişnuitul pur ; nimic nu mi se pare mai surprinzător decît banalul ; suprarealul e chiar aici, la în-demîna noastră, în flecăreala de toate zilele.
(începutul unei discuții desfăşurate la Lausanne,.
noiembrie 195i.)
177
AM FOST ADESEORI RUGAT...
Am fost adeseori rugat să spun care era scopul meu, care-mi erau intențiile atunci cînd scriam cutare sau cutare piesă. Cînd mi s-a cerut să mă explic cu privire la *Cîntăreața cheală,* de pildă, prima mea piesă, am spus că este o parodie a teatrului de bulevard, o parodie a teatrului pur şi simplu, o critică a clişeelor de limbaj şi a comportamentului automat al oamenilor ; am spus şi că este expresia unui sentiment de neobişnuit în viața de fiecare zi, *m* neobişnuit ce se dezvăluie chiar înlăun-trul banalității celei mai tocite ; s-a spus că e o critică a micii-burghezii, chiar, mai exact, a burgheziei engleze, pe oare eu n-o cunoşteam, de altfel, deloc ; s-a spus că e o încercare de dezarticulare a limbajului sau de distrugere a teatrului ; s-a spus de asemenea că e un teatru abstract, deoarece nu există acțiune în această piesă ; s-a spus că •e un comic pur, ori piesa unui nou Labiche folosind toate rețetele comicului celui mai tradițional ; au numit asta avangardă, cu toate că nimeni nu-i de acord asupra definiției cuvîntului „avangardă", s-a spus că este teatru în stare pură, cu toate că nimeni nu ştie, iarăşi, cu exactitate, ce este teatrul în stare pură.
Dacă spun eu însumi că nu era decît un joc cu totul gratuit, nu infirm nici nu confirm definițiile ori explicațiile precedente, căci chiar jocul gratuit, poate mai ales locul gratuit, este încărcat de toate soiurile de semnificații ce reies din jocul însuşi. In realitate, scriind această piesă, apoi scriindu-le pe cele care-au urmat, nu aveam „o intenție" la început, ci o pluralitate de intenții, pe jumătate conştiente, pe jumătate inconştiente. într-adevăr, pentru mine, intenția sau intențiile se precizează tocmai în şi datorită creației artistice. Construcția nu e decît ivirea edificiului interior ce se lasă astfel descoperit.
Arts, 1955 (?)
INTERMEDIU
Game
SERIA ÎNTH
— Cînd vă plimbați prinitr-un parc, nu-i aşa ? (A se răspunde cu da sau nu.)
*
— Aşa ceva...
*
— Ți se naşte-un copil (atunci cînd ?) *
— Nu insistați.

*
— Cînd mă duceam la scoală.
— Cugetare : conceptul nu-i ce crede lumea. E altceva. Ceea ce-i cu totul altceva. Pe de altă parte, de pildă, eu unul, am una.
— Cît de mîncăcioşi sîntem.
— Vedeți dumneavoastră.
*
— Dacă o pădure vă iese-n cale ca să vă împiedice înaintarea, înlăturați copacii. Mărăcinii vă vor urma.
*
— Într-un caz, ca şi în celălalt, dacă mă pot explica aşa.
* Aluzie ironică la un clişeu de vorbire prezent în titlul piesei de bulevard *Lorsqu'un enfant paraît,* de Andre Roussin.
(N. T.)
181
- Mi-s dragi, primăvara, frunzele ei transparente ; vara, frunzele ei grele. Toamna, frunzele roşietice. Iarna, frunzele ei care nu există : din pricină că sînt albe. In sfîrşit, toate anotimpurile, în sfîrşit, în sfîrşit, în sfîrşit. Nu-s anotimpurile, sînt copacii, sau, mai degrabă, sînt.
*
— Asta nu-i chiar nimic, ia ascultă !
*
— Dacă dumneata (dumneata).
— Aveam, cîndva, acasă, aveam.
*
— Cînd eram țînc, în fiecare joi *, pe cînd răsuflăm, pe cînd eram țînc, pe cînd.
*
— De ce, doamnă ?
*
— Este, sînt.
*
— Purta pe cap o pălărie moale închipuie-ți ! Scoate-o. Ce-ți pasă dumitale, te supără ? El se înfurie haide nu te mai fasoli cum adică ? dansam cu nişte contese cu mănuşi pînă la coate pînă la umeri pînă la țîțe pînă la umeri pînă la burți pînă-n gît ca să le-acopere că erau goale puşcă ; şi atunci ce ce atunci cum ce atunci cum atunci; a explică ăla-i un c... ; dacă-i c... nu merită osteneala ; atunci iar atunci; aşteptați atunci spune-mi; pentru tine nu merită osteneala c'eşti prost n-ai decît să vezi ca toată lumea ; e instinctul de observație (nu, nu, strigă celălalt, Într-o supremă tresărire, observația n-are instinct! şi
se prăbuşi).
*
— Ah, supapa, linia ferată, puntea suspinelor, supa populară, plopii, popoarele poprite şi oprimate, făr-o para ■omu' din popor, făr-o para. Pune capu' pe şine-n suspine. Ce de suvenire.
• In vechea şcoală primară franceză, joia era o zi liberă. . T.)
182
— Gîştele cumetrei Pipa.
— Ssst, luați bas-tonul de ermină.
— Toată lumea are : bărbați, femei, copii. Dacă-n-are, i se-mprumută. Unora le place mai mult, altora nu. Şi chiar obiectele, cînd sînt de folos ; însă nu bani. Nu numai asta există în viață. Şi spațiul, departe de-aşa
ceva.

*

— Sfat : nu trebuie să te (des)umfli.

SERIA A DOUA

— Cînd eram, îmi plăcea foarte mult să mă. **Oamenii** pentru ficatul dumitale, prietene. Era un turist. american. Prescrisei nişte. Mereu nepopulare ! Totuşi, de-cînd Majestatea Voastră, de bunăvoie, **asta-i.** Statele,, stările mele, să fiu contrazis, rămîneți.

*

— în acel moment, mulțimea, ca să vă slujească, os-taşule : o, regină a regilor înspăimîntători !... Atenție.

*

— In vreme ce de foarte jos, de foarte sus, de foarte: bine, ne abăteai din drum, pe ei şi pe mine, în zadar, La apus, la plecare, decorul pifantunâ. Birul îi dădea-afacerii latura meritorie. Extinctcolorul ieşea : din una, din două, din trei. Dacă mă gîndeam bine, trebuia oare, cum mă gîndeam, să încetinesc, ori, dimpotrivă, să cedez locul ? Urechile mele, păsăricile mele, *sine die,* **tri—** luboiau. Ce-i într-adevăr nou ? Hidrocefalul şi cîntecul lui ; frunza verde, cămăşuța ei ; ireductibilă la treimi, păsărimea toată. Efectul dăuna pierderii lui : cam treizeci de sticle, apeducte ori nu. Nemaipomenit de scaun, melodia. Bineînțeles, negreşit, zornăitul alungă **oficialul.** O hotărîre oacheşă nu fu mîncată, în lipsa unei opoziții virtuoase. Ca în trecut.

183

L

— Degete de la picioare, degete, ce-aveți cu mine ? Să-i asasinați pe belgienii albaştri, să-i descărcați din loc, să şterpeliți dansul pântecului, să-1 dezacordați pe toreador, să avertizați spanacul ? Nu vreau asta, nu, nu vreau asta. Ca să fii compătimit, trebuie să-ți fi plătit datoriile. Iarna e omul, ca tot ce mai rămîn-e. Âh, degete de la picioare, degete, ce-aveți cu mine ?

*

— Să țîşnim, Macedoane : inimaginabilul cîrlig a perpetuat abilul, abilul!

*

— Tarta poienii, tocirea ariciului, descoperirile Ariege-ulun, oblicitatea esofagului, vertebra prin spate, asta-i slava, asta-i slava mea !

III

Piesele mele

OLYMPIE

Lipsită de sprijinul său, Olympie era exclusă. Niciodată farandola ei nu fusese atît de dezgolită. Totuşi, împovărată de griji de cocoş cu pană, abătea războiul din drum, provoca o pană-n Austria, încălța batjocura grădinarului. Cam tot la cinci pagini neutraliza nativitatea, cu dezinvoltură, împachetată pentru începători. Era nevoie pentru asta de cataplasme şi de alte isprăvi !

— „Gogoşi, gogoşi, gogoşele", striga ea, izbindu-şi mîneca frumoasă şi suflecîndu-şi obrazul.

— „Mofturi !", încuviințau trecătorii malproprii. Dar se poate mai bine ?

*

Clipele ezită între trei posibilități. Omagiul se eliberează în clipa ezitantă.

Eliberarea omagiului se eliberează la omagiul clipei. A ezita merită un omagiu eliberat celor trei posibilități. Cele trei posibilități ezită între clipele celor trei posibilități. Clipele se eliberează omagiilor omagiului. Omagiile ezită între cele trei posibilități. Posibilitățile,

omagiile, sînt trei ezitanți.
Rezistenții ezită. Ezitanții rezistă.
Publicate în 1955, Cahier des Saisons. *Extrase dintr-un caiet vechi.*
184
CINTÂREAȚA CHEALĂ
TRAGEDIA LIMBAJULUI
în 1948, înainte de ia scrie prima mea piesă, *Cîntă-reața chealĕ,* nu voiam să devin un autor dramatic. Aveam pur şi simplu ambiția de a cunoaşte engleza. învățarea englezei nu duce neapărat la dramaturgie. Dimpotrivă, tocmai pentru că n-am reuşit să învăț engleza, am devenit scriitor de teatru. N-am scris aceste piese nici ca să mă răzbun pe eşecul meu, deşi s-a spus că piesa *Cîntăreața chealĕ* e o satiră a burgheziei engleze. Dacă aş fi vrut şi n-aş fi reuşit să învăț italiana, rusa ori turca, s-ar fi putut spune tot atît de bine că piesa rezultînd din acest efort zadarnic este o satiră a societății italiene, ruseşti sau turceşti. Simt că trebuie să mă explic. Iată ce s-a-ntîmplat : aşadar, ca să cunosc engleza, cumpărai, acum nouă sau zece ani, un manual de conversație franco-engleză, pentru începători. M-am pus pe treabă. Conştiincios, copiai, ca să le învăț pe dinafară, frazele scoase din manualul meu. Recitindu-le cu băgare de seamă, învățai deci nu engleza, ci nişte adevăruri surprinzătoare : că sînt şapte zile într-o săptămînă, de exemplu, ceea ce de altfel ştiam ; sau că podeaua se află jos şi tavanul sus, lucru pe care iarăşi îl ştiam, poate, dar la care nu cugetasem niciodată în mod serios sau pe care îl uitasem şi care-mi apărea, dintr-o dată, pe cît de uimitor, pe atît de indiscutabil de adevărat. Am fără îndoială destul spirit filozofic ca să-mi fi dat seama că nu nişte simple fraze englezeşti în traducere franceză recopiam în caietul meu, ci nişte adevăruri fundamentale, nişte constatări profunde.
Nu abandonai încă engleza pentru atîta lucru. Din fericire, căci, după adevărurile universale, autorul manualului îmi dezvăluia nişte adevăruri particulare ; **iar**
187
în acest scop, autorul, inspirat fără îndoială din metoda platoniciană, le exprima cu ajutorul dialogului. **Ince-**pînd cu lecția a treia, erau puse față în față două personaje, despre care nu ştiu încă dacă erau reale ori inventate : Dl. şi D-na Smith, o pereche cie englezi. Spre marea mea minunare, D-na Smtih aducea la cunoştință soțului ei că aveau mai mulți copii, că locuiau în împrejurimile Londrei, că se numeau Smith, că D. Smith era funcționar, că aveau o servitoare, Mary, şi ea englezoaică, că aveau, de douăzeci de ani, nişte prieteni pe care-i chema Martin, că locuința lor era un palat, deoarece „casa unui englez e adevăratul lui palat'". Îmi spuneam desigur că D. Smith trebuia să fie oarecum la curent cu toate astea ; dar că nu se ştie niciodată, sînt şi oameni atît de distrați ; pe de altă parte, e bine să le reamintim semenilor noştri nişte **lucruri** pe care ei le pot uita sau de care nu sînt îndeajuns de conştienți. Mai erau», în afară de aceste adevăruri **particulare** permanente, alte adevăruri ale momentului care se manifestau : de pildă, că familia Smith. tocmai cinase şi că era ora 9 seara, după cum arăta pendula, ora englezească.
îmi îngădui să vă atrag atenția asupra caracterului neîndoielnic, perfect axiomatic, al afirmațiilor D-neî Smith, ca şi asupra demersului cu totul cartezian al autorului manualului meu de engleză, căci ceea ce era remarcabil aici era înaintarea superior metodică a căutării adevărului. La lecția a cincea, prie+enii familiei Smith, familia Martin, soseau ; conversația se angaja între cei patru şi, pe axiomele elementare, se clădeau nişte adevăruri mai complexe : „satul e mai liniştit decît marele oraş", afirmau unii ; „da, însă la oraş populația e **mai** densă, există şi prăvălii mai multe", replicau ceilalți, lucru care iarăşi e-adevărat şi dovedeşte, pe de altă
parte, că nişte adevăruri antagoniste pot coexista foarte bine.
Atunci avui o iluminare. Nu mai era vorba **să-mi** desăvîrşesc cunoaşterea limbii engleze. Dacă m-aş fi străduit să-mi îmbogățesc vocabularul englez, să **învăț** cuvinte, ca să traduc într-o altă limbă ceea ce puteam să spun la fel de bine în franțuzeşte, fără să țin seama

de „conținutul" acestor cuvinte, de ceea ce dezvăluiau ele, ar fi însemnat să cad în păcatul de formalism pe care astăzi directorii de conştiință îl condamnă pe buna dreptate. Ambiția mea devenise mai mare : să le comunic contemporanilor mei adevărurile esențiale de care mă făcuse să devin conştient manualul de conversație iranco-engleză. Pe de altă parte, dialogurile din familia Smtih, din familia Martin, dintre familia Smith şi familia Martin, erau într-adevăr teatru, teatrul fiind dialog. Ceea ce trebuia să fac era deci o piesă de teatru. Scrisei astfel *Cîntăreața cheală,* care e deci o operă teatrală specific didactică. Şi de ce se numeşte opera asta *Cîntăreața cheală* şi nu *Englezeşte fără. profesor,* cum mă gîndii mai întîi s-o intitulez, nici *Ora engleză,* cum vrui, un moment, s-o numesc mai apoi ? Ar fi prea multe de spus : unul dintre motivele pentru care *Cln-iăreața cheală* a fost intitulată aşa este că nici o cîntăreața, cheală sau pletoasă, nu-şi face aici apariția. Amănuntul acesta ar trebui să fie suficient. O întreagă parte a piesei este alcătuită din punerea cap la cap a unor fraze extrase din manualul meu de engleză ; familia Smith şi familia Martin din acelaşi manual sînt familiile Smith şi Martin din piesa mea, sînt aceiaşi, rostesc aceleaşi sentințe, fac aceleaşi acțiuni sau aceleaşi „inacțiuni", în orice „teatru didactic", nu eşti obligat să fii original, nu eşti obligat să spui ce gîndeşti tu însuți : ar fi o greşeală gravă contra *adevărului* obiectiv ; nu trebuie decît să transmiți, umil, învățătura care ne-a **fost** ea însăşi transmisă, ideile pe care le-am primit. Cum mi-aş fi putut eu permite să schimb lucrul cel mai neînsemnat din cuvintele ce exprimau într-un chip atît de convingător adevărul absolut ? Fiind *autentic* didactică, piesa mea nu trebuia, mai ales, să fie originală şi nici să-mi ilustreze talentul !

... Totuşi, textul *Cîntăreței chele* n-a fost o lecție (şi un plagiat) decît în punctul de plecare. S-a petrecut un fenomen ciudat, nu ştiu cum : textul s-a transformat sub ochii mei, pe nesimțite, împotriva voinței mele. Propozițiile cu totul simple şi luminoase pe care le înscri-sesem, cu sîrguință, pe caietul meu de şcolar, lăsate acolo, se decantară după o bucată de vreme, se mişcară singure, se corupseră, se denaturară. Replicile din manual, pe care le copiasem totuşi corect, cu grijă, unele

după altele, se dereglară. Astfel, acest adevăr de netăgăduit, sigur : „podeaua se află jos, tavanul e sus". Afirmația — pe cît de categorică pe atît de solidă : cele şapte zile ale săptămînii sînt luni, marți, miercuri, joi, vineri, sîmbătă, duminică — se deteriora, iar D. Smith,. eroul meu, ne învăța că săptămîna e aLcătuită din trei zile care sînt : marți, joi şi marți. Personajele mele, bravii mei burghezi, familia Martin, soț şi soție, fură loviți de amnezie : cu toate că se vedeau şi îşi vorbeau în fiecare zi, nu se mai recunoscură. ALte lucruri alarmante se produseră : cei doi Smith ne aduceau la cunoştință moartea unui anume Bobby Watson, cu neputință de identificat, căci ne mai încunoştințau şi că trei sferturi dintre locuitorii oraşului, bărbați, femei, copii, pisici, ideologi, purtau numele de Bobby Watson. Un al cincilea personaj, neaşteptat, se ivea în sfîrşit pentru a agrava tulburarea liniştitelor gospodării, căpitanul de pompieri care povestea întîmplări în care se părea că e vorba despre un tăuraş ce ar fi adus pe lume o enormă junincă, despre un şoarece care ar fi fătat un munte ; apoi pompierul pleca, pentru a nu rata un incendiu, prevăzut de trei zile, notat în carnetul lui, care trebuia să izbucnească la celălalt capăt al oraşului, în timp ce-familiile Smith şi Martin îşi reluau conversația. Vai, adevărurile elementare şi înțelepte pe care le schimbau între ei, înlănțuite unele de altele, înnebuniseră, limbajul se dezarticulase, personajele se descompuseseră ; cu-vîntul, absurd, se golise de conținutul său şi totul se încheia cu o ceartă ale cărei motive erau imposibil de cunoscut, căci eroii mei îşi aruncau în față nu nişte replici, nici măcar bucăți de propoziții, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale !...

... Pentru mine, fusese vorba despre un fel de prăbuşire a realului. Cuvintele deveniseră nişte

scoarțe sonore, lipsite de sens ; la fel şi personajele, bineînțeles, se goliseră de psihologia lor, iar lumea îmi apărea într-o» lumină neobişnuită, poate în adevărata ei lumină, dincolo de interpretări şi de o cauzalitate arbitrară.
Scriind această piesă (căci aceasta devenise un soi de piesă sau o antipiesă, adică o adevărată parodie de piesă, o comedie a comediei), eram cuprins de o veritabilă indispoziție, de amețeală, de greață. Din cînd în cînd, eram obligat să mă întrerup şi, întrebîndu-mă ce
190
diavol mă forța să continuu să scriu, mă duceam să mă întind pe canapea, cu teama că o voi vedea scufun-dîndu-se în neant ; şi pe mine o dată cu ea. Cînd am terminat lucrul, am fost totuşi foarte mîndru de el. îmi închipuiam că am scris ceva ca un fel de *tragedie a limbajului!...* Cînd a fost jucată, am fost aproape mirat să-i aud rîzînd pe spectatorii care interpretau (şi interpretează în continuare) toate astea ca pe ceva ve-sel, considerînd că era desigur o comedie, chiar o farsă. C'îțiva nu s-au înşelat (Jean Pouillon, între alții) şi au simțit indispoziția. Alții şi-au dat seama că în piesă era luat în rîs teatrul lui Bernstein şi actorii lui : actorii iui Nicolas Bataille îşi dăduseră seama mai înainte de acest lucru, jucînd piesa (mai ales la primele reprezentații) ca pe o melodramă.
Mai tîrziu, analizînd această operă, nişte critici serioşi şi savanți o interpretară doar ca pe o critică a societății burgheze şi ca pe o parodie a teatrului de bulevard. Am spus adineaori că admit şi această interpretare : totuşi, nu e vorba, în mintea mea, de o satiră a mentalității mic-burgheze legate de cutare sau cutare societate. Este vorba îndeosebi de un fel de mică-burghezie universală, mic-burghezul fiind omul ideilor primite de-a gata, al lozincilor, conformistul de pretutindeni : acest conformism este dezvăluit bineînțeles de *limbajul său automat.* Textul *Cîntăreței chele* sau al manualului de învățat engleza (sau rusa, sau portugheza), alcătuit din expresii gata făcute, din clişeele cele mai tocite, îmi dezvăluia, tocmai prin asta, automatismele limbajului, ale comportamentului oamenilor, „vorbirea pentru a nu spune nimic", vorbirea pentru că nu este nimic personal de spus, absența de viață lăuntrică, mecanica vieții de fiecare zi, omul scăldîndu-se în mediul său social, nemaideosebindu-se de el. Cei din familiile Smith şi Martin nu mai ştiu să vorbească, pentru că nu mai ştiu să gîndească, nu mai ştiu să gîndească pen-iru că nu mai ştiu să se emoționeze, nu mai au pasiuni, nu mai ştiu să existe, pot „deveni" oricine, orice, deoarece, nefiind, ei nu sînt decît ceilalți, lumea impersonalului, pot fi schimbați între ei : putem să-l punem pe Martin în locul lui Smith şi nu se va băga de seamă.
191
Personajul tragic nu se schimbă, se sfarmă ; el este. eL este *real.* Personajele comice sînt oamenii care nu există. - I
începutul unei discuții rostite Io. Institutele Franceze din Italia, 1958.
ÎN LEGĂTURA CU «CÎNTĂREAȚA CHEALĂ» (JURNAL)
10 aprilie 1951.
Să demontezi teatrul (sau ceea ce e numit astfel)
Cîntăreața cheală, ca şi *Lecția:* între altele, încercări ale unei funcționări *în gol* a mecanismului teatral. încercare a unui teatru abstract sau nonfigurativ. Sau, dimpotrivă, concret, dacă vreți, deoarece el nu e decît ceea ce se vede pe scenă, deoarece se naşte pe platou,, deoarece e joc, joc de cuvinte, joc de scene, imagini, concretizare a simbolurilor. Deci : alcătuit din figuri nonfigurative. Orice intrigă, orice acțiune particulară e lipsită de interes. Ea poate fi accesorie, ea nu trebuie să fie decît canalizarea unei tensiuni dramatice, baza ei, palierele, etapele ei. Trebuie să ajungi să eliberezi tensiunea dramatică fără ajutorul nici unei veritabile intrigi, al nici unui obiect particular. Se va ajunge totuşi la dezvăluirea unui lucru monstruos : ea trebuie să aibă loc, căci teatrul este la urma urmelor o dezvăluire de lucruri monstruoase, sau de stări monstruoase, fără figuri, sau de figuri monstruoase pe care le purtăm în noi. Să ajungi la această exaltare sau la aceste revelații fără justificarea motivată, întrucît e ideologică, deci falsă, ipocrită, a unei teme, a unui subiect.
Mers înainte al unei pasiuni fără obiect. Urcuş cu atît mai uşor, mai dramatic, mai strălucitor, cu cît nu e reținut de povara nici unui conținut, adică de nici un subiect sau conținut aparent care să ne ascundă

conținutul autentic : sensul particular al unei intrigi dramatice ascunde semnificația ei esențială. Teatru abstract. Dramă pură. Antitematică, **anti-**ideologică, antirealist-socială, antifilozofică, antipsiho-logică de bulevard, antiburgheză, redescoperire a unui
192

teatru liber. Liber, adică eliberat, adică fără prejudecăți, instrument de cercetare : singurul care poate fi cinstit, exact şi care poate scoate la iveală evidențele ascunse.
Cîntăreața cheală: personaje fără caractere. Marionete. Ființe fără chip. Mai degrabă : rame goale, cărora actorii le pot împrumuta propriul lor chip, persoana lor, sufletul, carne şi oase. In cuvintele fără şir şi lipsite de sens pe care le rostesc ei pot pune ce vor, pot exprima ce vor, comic, dramatic, umor, pe ei înşişi, ceea ce au mai mult decît ei înşişi. Nu trebuie să intre în pielea unor personaje, în plata altora ; n-au decît să intre în propria lor piele. Lucrul acesta nu-i deloc uşor. Nu-i uşor să fii tu însuți, să-ți joci propriul personaj.
Totuşi, tinerii interpreți ai *Cîntăreței chele* reuşiseră cu adevărat să fie ei înşişi. Nişte personaje găunoase, socialul pur : căci sufletul social nu există.
Erau grațioşi tinerii actori din trupa lui Nicolas Ba-taille din *Cîntăreața cheală :* vid în haine de duminică, vid fermecător, vid înflorit, vid cu aparențe de figuri, vid tînăr, vid contemporan. Erau, cu toate acestea, ei înşişi, fermecători dincolo de nimic.
Să împingi burlescul la extrema lui limită. Ici un uşor bobîrnac, o alunecare imperceptibilă, şi te regăseşti în tragic. E o scamatorie. Trecerea de la burlesc la tragic trebuie să se facă fără ca publicul să-şi dea seama. Poate nici actorii, sau numai puțin. Schimbare de ecleraj. E ceea ce am încercat în *Lecția.* Pe un text burlesc, un joc dramatic. Pe un text dramatic, un joc burlesc.
Să facă cuvintele să spună lucruri pe care n-au vrut niciodată să le spună.
N-ai întotdeauna de ce să fii mîndru : comicul unui autor e, foarte adesea, expresia unei anumite confuzii. Iți exploatezi propriul nonsens, iar asta provoacă **rîsul.** Asta-i face de asemenea pe mulți critici dramatici să spună că ceea ce scrii este foarte inteligent.
193 i
Fiecare epocă are locurile ei comune superioare, în afara locurilor comune inferioare, care sînt ale tuturor epocilor. Toate ideologiile, adică toate clişeele ideologice vor părea prosteşti... şi comice.
Dacă aş înțelege totul, n-aş fi, desigur, „comic".
NAŞTEREA CÎNTAREȚEI
Nu credeam că această comedie e o veritabilă comedie. De fapt, nu era decît o parodie de piesă, o comedie a comediei. Le-o spuneam prietenilor ca să-i fac să rîdă, cînd se întruneau acasă la mine. întrucît rîdeau bucuroşi, mi-am dat seama că exista, în textul acesta, o forță comică reală. Citind după aceea *Exercițiile de stil* ale lui Raymond Queneau, mi-am dat seama că experiențele mele într-ale scrisului semănau întrucâtva cu ale acestui autor.
Monique Saint-Come mi-a confirmat apoi că scrisesem într-adevăr un fel de piesă de teatru, comică ; avui deci curajul să-i las manuscrisul meu şi, cum ea lucra la punerea în scenă cu tînăra companie a lui Nicolas Bataille, îi prezentă acestuia piesa. Nicolas Batailîe şi actorii lui, Paulette Frantz, Claude Mansard, Simone Mozet, Henri-Jacques Huet hotărîră să înceapă imediat repetițiile.
Totuşi, trebuia schimbat titlul. Propusei *Ora engleză, Big-Ben folies, O oră de engleză* etc... Bataille mi-a atras atenția, pe bună dreptate, că piesa aceasta ar putea fi luată drept o satiră englezească. Ceea ce nu era cazul. Nu găseam un titlu convenabil. L-a găsit întim-plarea. Henri-Jacques Huet — care juca admirabil rolul Pompierului — avu un *lapsus linguae* în cursul ultimelor repetiții. Recitind monologul *Guturaiului,* unde era vorba întîmplător de o „învățătoare "blondă" („in-stitutrice blonde"), Henri — Jacques se înşeLă şi pronunță „cîntăreață cheală" („cantatrice chauve"). „Iată titlul piesei !", strigai. Aşa se face că piesa *Cîntăreață cheală* fu numită *Cîntăreață cheală.*
La repetiții, se constată că piesa avea mişcare ; în absența acțiunii, avea acțiuni ; un ritm, o dezvoltare, fără intrigă ; o progresiune abstractă.
194

O parodie a teatrului este teatru mai mult decît teatrul direct, deoarece nu face decît să mărească şi să scoată în evidenţă liniile lui caracteristice.
Textul fu jucat, în întregime (în afară de anecdota D-lui Smith care a fost suprimată, înlocuită pe scenă cu gesturi, dar pe care am restabilit-o totuşi în tomul 1 al teatrului meu), pînă la finalul care n-a fost jucat. Suprimarăm de comun acord ultima scenă, după o dezbatere. Într-adevăr, această scenă n-ar fi putut fi reprezentată decît dacă s-ar fi adoptat un sistem de joc diferit. La început, vedeam, pentru *Cîntăreaţă cheală,* o punere în scenă mai burlescă, mai violentă ; oarecum în stilul fraţilor Marx, fapt care ar fi permis un fel de explozie.
Actualmente, *Cîntăreaţă cheală* se termină, de fapt, cu cearta dintre familiile Smith şi Martin. Cortina se lasă în acest moment, apoi se mimează reluarea piesei ; cortina se ridică din nou, actorii joacă începutul primei scene şi cortina cade cu adevărat.
Proiectasem un sfîrşit mai fulgerător. Sau chiar două, la alegerea actorilor.
In timpul certei dintre familiile Smith şi Martin, servitoarea trebuia să-şi facă din nou apariţia şi să anunţe că cina era gata : orice mişcare trebuia să se oprească, cele două cupluri trebuiau să părăsească platoul. După golirea scenei, doi sau trei camarazi trebuiau să fluiere, să facă gălăgie, să protesteze, să năvălească pe platou. Asta trebuia să ducă la venirea directorului de teatru urmat de comisar, de jandarmi : aceştia trebuiau să-i împuşte pe spectatorii revoltaţi, pentru învăţătură de minte ; apoi, în timp ce directorul şi comisarul se felicitau unul pe celălalt pentru buna lecţie pe care au putut s-o dea, jandarmii, în avanscenă, ame-ninţînd, cu arma în mînă, trebuiau să ordone publicului să evacueze sala.
îmi dădusem bine seama că realizarea unui asemenea joc era destul de complicată. Aceasta ar fi cerut un anumit curaj şi şapte-opt actori în plus — pentru trei minute suplimentare. Prea multă cheltuială. De aceea, scrisesem un al doilea final, mai uşor de realizat... In momentul certei dintre Martin—Smith, servitoarea venea şi anunţa cu voce tare : „I.ată-1 pe autor I* 195
Actorii se îndepărtau atunci respectuoşi, se aliniau la dreapta şi la stînga platoului, îl aplaudau pe autorul care, cu paşi vioi, înainta în faţa publicului, apoi, ară-tînd pumnul spectatorilor, striga : „Banda de pungaşi, o să vă jupoi". Şi cortina trebuia să cadă foarte repede. S-a considerat că acest sfîrşit e prea polemic şi neco-respunzînd, de altfel, cui regia foarte stilizată şi cu jocul „foarte demn", voit de actori.
Şi tocmai pentru că n-am găsit un alt final, ne ho-tărîrăm să nu încheiem piesa şi s-o începem din nou. Ca să marchez caracterul interschimbabil al personajelor, avui doar ideea de a înlocui, la acest nou început, familia Smith cu familia Martin.
In Italia, regizorul a găsit o altă soluţie : cortina cade în timpul disputei personajelor care se înjunghie într-un fel de dans frenetic, un fel de încăierare-balet. Şi aşa e bine.
(Publicat în „Cahiers des Saisons", 1959.)

SCAUNELE

TEXT PENTRU PROGRAMUL DE LA «THEATRE DU NOUVEAU LANCRY»

Lumea îmi apare în anumite momente ca şi cum ar fi golită de semnificaţie, iar realitatea — ireala. Tocmai acest sentiment de irealitate, de căutare a unei realităţi esenţiale, uitate, nenumite — în afara căreia nu mă simt fiinţînd — am vrut să-1 exprim prin personajele mele ce rătăcesc în incoerenţă, neposedînd nimic în afară de angoasele, de remuşcările, de eşecurile lor, de golul vieţii lor. Nişte fiinţe înecate în lipsa de sens nu pot fi decît groteşti, suferinţa lor nu poate fi decît derizoriu tragică.
întrudît lumea e de neînţeles pentru mine, âş+ept să' mi se explice...

(1952)

DESPRE «SCAUNELE*: : SCRISOARE CĂTRE PRIMUL REGIZOR

Dragă Prietene, mi-am dat seama după plecarea du-mitale că am mers pe un drum greşit, adică m-âm lăsat tîrît de dumneata pe un drum greşit şi am trecut pe lîngă piesă. Te-am urmat şi m-am îndepărtat împreună cu dumneata, m-am pierdut din vedere. Nu hotărît, nu m-ai înţeles pe de-a-ntregul în *Scaunele r* ceea ce rămîne de înţeles e tocmai esenţialul. Ai vrut, în

mod cu totul firesc, să tragi piesa spre dumneata, aînd de fapt trebuia să te laşi în voia ei ; regizorul nu trebuie să opună nici o rezistență. El nu trebuie să vrea ceva de la piesă, trebuie să se anuleze, trebuie să fie un desăvîrşit receptacol. Un regizor înfumurat, care
197
vrea să-şi impună „personalitatea", nu are vocație de regizor. In timp ce meseria de autor cere, dimpotrivă, ca acesta să fie înfumurat, impermeabil față de ceilalți, cu un ego hipertrofiat. Poate exista o criză a teatrului pentru că există regizori orgolioşi care scriu ei piesa. Nu pentru că scriu ei o piesă se iveşte criza teatrului, ci pentru că scriu tot timpul aceeaşi piesă, care nu e cea a autorului lor.
Există şi cazul regizorului care găseşte într-o anumită piesă nişte germeni de calitate ce trebuie dezvoltați ; nişte intenții ce trebuie precizate şl puse în valoare ; începuturi de promisiune oe trebuie realizată : este, din partea regizorului, culmea generozității... sau a orgoliului, dacă-şi închipuie că toate piesele ce i se prezintă îi sînt inferioare.
Nu e cazul dumitale, nici al meu, în legătură cu *Scaunele.* Supune-te, te implor, acestei piese. Nu-i micşora efectele, nici marele număr de scaune, nici marele număr de sonerii care anunță sosirea invitaților invizibili, nici tînguirile bătrînei care trebuie să fie ca o bocitoare din Corsica ori din Ierusalim, totul trebuie să fie exagerat, caricatural, penibil, copilăresc, fără finețe. Greşeala cea mai gravă ar fi modelarea piesei ca şi modelarea jocului actorului. In ce-l priveşte pe acesta, trebuie să apeşi pe un buton ca să-1 faci să demareze : spune-i tot timpul să nu se oprească din drum, să meargă pînă la capăt, la extrema lui însuşi. De-o mare tragedie e nevoie şi de mari sarcasme. Lasă-te, pentru o vreme, modelat de piesă.
Pe de altă parte, atunci cînd un pasaj oarecare te uimeşte, te încurcă, cînd îți pare că „nu e la locul lui" sau că e „de prisos", nu ceda mai ales primului impuls care e acela de a suprima pasajul care încurcă ; încearcă, dimpotrivă, să-i găseşti locul, să-1 integrezi în ritmul universului dramatic al piesei, căci acel pasaj îşi are cele mai adeseori locul acolo, are un sens pe care dumneata poate că nu l-ai sesizat încă, pentru că respirația dumitale nu e încă, poate, aceea a operei, pentru că ritmul dumitale nu e cel al autorului. Mult mai des decît se crede, tăieturile cerute de regizori, ca şi textele pe care le cer să fie adăugate, denotă o neînțelegere, sînt în contrasens cu opera sau mai degrabă sînt expresia juxtapunerii a două voințe sau a două viziuni
198
ce se anulează. E mai firesc ca un regizor să se supună. în această supunere constă adevăratul orgoliu ; în timp ce cuvintele unui regizor, „eu îmi cunosc mai bine meseria decît dumneata", nu sînt decît expresia unei vanități ce se împotriveşte înseşi vocației de regizor, care este de „a lua asupra sa", ceea ce înseamnă că orgoliul său se situează la un al doilea grad, mai subtil.
Se întîmplă uneori că autorul nu se explică destul de clar. Cu toate acestea, el este înțeles mai bine decît regizorul, instinctul lui e aproape întotdeauna mai sigur, dacă e cu adevărat om de teatru. Un autentic autor de teatru poartă teatrul în el, teatrul este sistemul său spontan de exprimare (limbajul său).
Tăieturile pe care vrei să le fac privesc pasajele care tocmai servesc, pe de o parte, la exprimarea nonsensului, a arbitrarului, a unei vacuități a realității, a limbajului, a gîndirii umane şi, pe de altă parte (mai ales), la a umple tot mai mult platoul cu acest vid, a înfăşură necontenit, ca în nişte veşminte de vorbe, absențele unor persoane, găurile realității, căci bătrînii nu trebuie lăsați niciodată să vorbească în afara „prezenței acestei absențe", la care trebuie să se refere în mod constant, pe care trebuie s-o întrețină în mod constant, s-o îmbrățişeze, căci în lipsa acestora irealismul n-ar putea fi sugerat (deoarece el nu poate fi creat decît prin opoziția permanentă a ceea ce e vizibil), iar punerea dumitale în scenă ar fi un eşec, *Scaunele* n-ar fi *Scaunele,* E nevoie de multe gesturi, aproape de o pan-tomimă, de lumini, de sunet, de obiecte în mişcare, de uşi ce se deschid şi se închid şi se deschid iarăşi, pentru a crea

acest gol, pentru ca el să crească şi să erodeze totul : nu poți crea absența decît prin opoziție față de nişte prezențe. Şi toate acestea n-ar dăuna mişcării, toate obiectele dinamice sînt mişcarea însăşi a piesei, o mişcare ce nu e încă, poate, mişcarea dumitale.
De ce se vede oratorul şi nu se văd celelalte personaje care se îngrămădesc pe platou ? Oratorul există oare cu adevărat, este oare real ? Răspuns : el nu există nici mai mult nici mai puțin decît celelalte personaje. E la fel de nevăzut ca şi ceilalți, tot atît de real sau de ireal ; nici mai mult, nici mai puțin. Atîta doar că *nn* te poți lipsi de prezența lui vizibilă. Trebuie să-1 vezi şi să-1 auzi, fiindcă el e ultimul care mai rămîne pe
199
platou. Insă vizibilitatea lui nu e decît o simplă convenție arbitrară, născută dintr-o dificultate tehnică ce nu poate fi altfel depăşită.
Putem considera, de altfel, tot atît de bine că invi-zibilitatea personajelor este o convenție arbitrară. Am fi putut face ca toate personajele să fie vizibile, dacă am fi găsit mijlocul de a face perceptibilă în teatru, într-un chip surprinzător, realitatea lor de nesurprins.
Trebuie ca la sfîrşit acest lucru să devină pe deplin „şocant". Cea din urmă scenă, după dispariția bătrîni-lor, după plecarea oratorului, trebuie să fie lungă, trebuie să se audă multă vreme murmurele, zgomotele apei şi ale vîntului, ca şi cum ar veni de la nimic, ca şi cum ar veni din nimic. Aceasta îi vâ împiedica pe spectatori să dea despre piesă explicația cea mai facilă, cea mai falsă. Nu trebuie să spună că bătrînii, de pildă, sînt nişte nebuni sau nişte ramoliți care au halucinații ; nu trebuie nici să poată spune că personajele invizibile sînt doar remuşcările şi amintirile celor doi bătrîni. Poate că asta e adevărat, de altfel, pînă la un anumit punct, dar nu are absolut nici o importanță, interesul se află altundeva. Un lucru îi poate deci împiedica să dea piesei o semnificație psihologică sau rațională obişnuită, mediocră : faptul că zgomotele şi prezențele impalpabile sînt încă acolo, pentru ei, spectatorii, chiar şi după plecarea celor trei personaje vizibile, independent de „nebunia" bătrînilor. Mulțimea compactă a celor care nu există trebuie să capete o existență cu totul obiectivă.
Teatrul actual este aproape numai psihologic, social, cerebral sau... poetic. Bl este metafizic. *Scaunele* sînt o încercare de împingere dincolo de limitele actuale ale dramei...
P. S. La un moment dat, bătrînii trebuie să aducă scaune fără să mai vorbească, nici unul nici celălalt. Ar trebui ca în acest moment să li se dea mişcărilor lor un uşor caracter de balet (cu o foarte discretă muzică de vals ?).
(Iarna 1951—52.)
200
NOTE DESPRE «SCAUNELE»
Ianuarie 1952.
Dragă Prietene...
Dat fiind că tema *Scaunelor* este „vidul" ontologic, sau *absența,* cred că tocmai expresia acestei absențe ar trebui să constituie momentul ultim, definitiv, al piesei. Aşadar, cortina ar putea cădea, poate, după ce oratorul, incapabil (şi nu fără motiv) să rostească mesajul, ar fi coborît de pe estrada sa, l-ar fi salutat pe împărat (joc de scenă ce trebuie exploatat) şi ar fi ieşit. In acest moment, spectatorii ar avea sub ochi, într-o lumină redevenită săracă, palidă, ca la începutul piesei (sau echivalentă celei de la începutul piesei), scaunele goale în golul decorului, împodobite cu serpentine, pline de con-fetti inutile, fapt care ar da impresia de tristețe, de dezordine şi de gol al unei săli de bal după bal ; şi tocmai după aceea scaunele, decorurile, nimicul ar începe să trăiască în mod inexplicabil (acesta e defectul, dincolo de rațiune, adevărat în neverosimil, pe care-1 căutăm şi vrem să-1 obținem), desâvîrşind amestecarea completă a cărților şi încurcarea logicii. Ar trebui ca lumina să redevină săracă, gălbuie, deoarece ea urmează acțiunea şi pentru că acum sărbătoarea s-a încheiat. Tocmai acest sfîrşit l-am avut de altfel în minte scriind piesa, pentru acest final a fost ea scrisă, un final pe care l-am văzut înaintea începutului. Cred că trebuie mers pînă la capăt (dacă reiei, din întîmplare, tabloul, pune-1 pe Orator să scrie : AAAAAA, doar nişte A). Al

dumitale...

NOTA DESPRE «SCAUNELE»

23 iunie 1951

Scriind „Oratorul"*, „văd" foarte limpede personajele „invizibile". Pentru moment, mi-e greu să le aud vorbind. Sînt, fără îndoială, obosit.

Primul titlu al *Scaunelor.*

201

Cu mijloacele limbajului, ale gesturilor, ale jocului, ale accesoriilor, să exprimi golul.

Să exprimi absența.

Să exprimi regretele, remuşcările.

Irealitatea realului. Haos originar.

Vocile la sfîrşit, zgomot al lumii, gălăgie, sfărîmă-turi de lume, lumea piere în fum, în sunete şi culori ce se sting, ultimele temelii se prăbuşesc sau mai cu-rînd se dislocă. Ori se topesc într-un fel de noapte. Sau într-o strălucitoare, orbitoare lumină.

Vocile în final : zgomot al lumii, noi, spectatorii.

Se pot spune despre această piesă lucruri contradictorii şi totuşi deopotrivă de adevărate.

Pe scenă nu se află nimic ; cei doi bătrîni au halucinații, personajele invizibile nu sînt acolo. Sau nu se află cu adevărat nimeni, nici măcar cei doi bătrîni şi oratorul, care sînt pe platou fără să fie : bătrînii şi oratorul nu se află mai mult acolo decît personajele invizibile... Ei nu au mai multă existență decît acestea din urmă şi decît visele noastre. De ce-i vedem totuşi pe ei şi nu pe ceilalți ? Dar am fi putut foarte bine lua piesa de la celălalt capăt şi să facem să apară doar cîțiva invitați, fără orator, fără gazde. Dar de ce trebuie să-i arătăm pe vreunul din ei ? Sîntem obligați, trebuie să arătăm ceva pe o scenă. însă cele două sau trei personaje pe care le vedem în Scaunele nu sînt, oarecum, decît pivoții unei arhitecturi în mişcare, în mare parte invizibilă, evanescentă, precară, sortită să dispară, ca şi lumea, personajele fiind ele însele ireale, şi totuşi punctele de sprijin indispensabile ale acestei construcții. Sau toate acestea nu sînt nici reale, nici ireale (ce-ar vrea să spună asta ?), ci pur şi simplu vizibile sau invizibile. Şi totuşi, acest nimic care se află pe scenă este mulțimea. Trebuie să se simtă prezența mulțimii. Se poate deci spune la fel de bine că pe platou nu e nimeni sau că este mulțimea.

Un prieten îmi spune : „E foarte simplu ; vrei să spui că lumea e creația subiectivă şi arbitrară a minții noastre ?" A minții noastre, da, nu a minții mele. Eu cred că inventez o limbă şi îmi dau seama că o vorbeşte toată lumea.

202

încă o dată despre personajele invizibile : vor fi fiind ele expresia unei realități insuficient imaginate, produsul unei minți aflate la capătul puterilor, nemaiputînd să imagineze, nemaiputînd să inventeze şi să construiască lumea, invadată (din cauza istovirii, a slăbiciunii sale) de absență, de moarte ?

Teatrul poate fi foarte bine singurul loc în care nu se petrece eu adevărat nimic. Locul privilegiat unde nimic nu s-ar petrece.

Pentru a explica finalul *Scaunelor :* „... Lumea e pustie. Populată de fantome cu glasuri plîngătoare, ea murmură cînteee de dragoste pe sfărî măturile nimicniciei mele ! Intoarceți-vă, totuşi, chipuri dulci" (Gerard de Nerval, *Plimbări şi amintiri).* Asta ar fi, poate, mai puțin dulceața.

ÎN LEGĂTURA CU JACQUES

AVANPREMIERA

E întotdeauna complicat să spui ce gîndeşti despre, piesele tale şi despre tine însuți. De fiecare dată cînd am putuit face declarații, lăsîndu-mă în voia converg sației, şi care au fost reproduse, mi-a părut rău, fie că am mers prea departe, fie că am spus exact contrariul a ce trebuia spus.

în sfîrşit, piesele sînt aici. Sînt două comedii burleşti. Una din ele, *Jacques sau Supunerea,* a

fost scrisă în 1949, îndată după prima mea piesă, *Cîntăreața cheală,* jucată în 1950, la teatrul Noctambules.
A fost, cred, această *Cîntăreața cheală,* una dintre cele dintîi piese ale acelui teatru care a putut fi numit noua avangardă de după război.
Ca şi *Cîntăreața cheală, Jacques* este un soi de parodie sau de caricatură a teatrului de bulevard, un teatru de bulevard descompunîndu-se şi înnebunind. In *Cîntăreața cheală,* personajele vorbeau un limbaj alcătuit din clişeele cele mai cotidiene, cele mai tocite, de o asemenea banalitate încît ea devenea neobişnuită. Cred că, dacă n-aş fi citit *Exercițiile de stil* ale lui Raymond Queneau, n-aş fi îndrăznit să prezint *Cîntăreața cheală,* nici altceva, unei companii teatrale. O *parodie a dramei de familie.*
Jacques este întîi de toate o dramă de familie sau o parodie a unei drame de familie. Ar putea fi o piesă morală. Limbajul personajelor ca şi atitudinea lor sînt nobile şi distinse. Numai că limbajul acesta se dislocă, se descompune. Voiam ca această comedie „naturalistă" să fie jucată pentru ca să mă eliberez oarecum de ea. *Tabloul,* a doua piesă a spectacolului, ar putea fi o poveste cu zîne şi cu bătrîne vrăjitoare. Poate fi o ilus-

trare a miracolelor ştiinței medicale (succese ale tratamentelor de întinerire, de grefe, implantări de organe şi membre care lipsesc etc.) şi ale chirurgiei estetice *. Dacă e altceva, spectatorii îşi vor da seama. Comicul nu e bun decît dacă e îngroşat ; trag nădejde că e aşa. Şi comicul nu e comic decît dacă e puțin înspăimîntător. Al meu este oare aşa ?
De un singur lucru sînt sigur, şi anume că piesele mele nu au pretenția să salveze lumea, nici să dovedească că unii le sînt superiori altora. întrucît interpretarea şi regia lui Robert Postec sînt de o precizie şi de o inteligență foarte mari, obiecțiile nu vor putea privi decît textul însuşi.
„L'Express", octombrie 1955
* Fraza aceasta era o glumă. Mai mulți critici au luat-o în serios şi au discutat-o.
DESPRE «CUM SA TE DESCOTOROSEŞTI»
O piesă de teatru nu trebuie prezentată. Ii este de-ajuns să fie reprezentată. De aceea, nu voi încerca să explic piesa pe care o veți vedea şi auzi de îndată. Nu poți explica o piesă, trebuie s-o joci ; ea nu-i o demonstrație didactică, ci un spectacol viu, o evidență vie. Tot ce pot să vă spun e că piesa aceasta e o operă simplă, copilărească şi aproape primitivă în simplitatea ei. Nu veți găsi în ea nici o urma de simbolism. In piesa aceasta e relatat un fapt divers care ar fi putut fi scos din orice ziar ; se povesteşte o poveste banală ce i s-ar fi putut întîmpla oricăruia dintre noi şi care cu siguranță s-a întîmplat multora dintre noi. Este o felie de viață, o piesă realistă.
Dacă puteți să-i reproşați acestei opere banalitatea, nu puteți cu siguranță s-o condamnați pentru lipsa ei de adevăr. Astfel, veți vedea ciuperci crescînd pe scenă, fapt care dovedeşte în mod incontestabil deopotrivă că ciupercile acestea sînt nişte ciuperci adevărate şi că sînt nişte ciuperci normale.
Desigur, se va spune că nu toată lumea îşi reprezintă realitatea la fel ca mine. Vor exista cu siguranță oameni care vor gîndi că viziunea mea asupra realității este de fapt ireală ori suprarealistă. Trebuie să spun că, personal, resping felul acesta de realism care nu e decît un subrealism ce n-are decît două dimensiuni din trei, patru sau *n* dimensiuni. Acest realism îl înstrăinează pe om de profunzimea lui, care este cea de a treia dimensiune indispensabilă, începînd cu care omul devine adevărat. Ce valoare de adevăr poate exista în acest soi de realism care uită să recunoască realitățile omeneşti cele mai profunde : dragostea, moartea, mirarea, suferința şi visele

inimilor noastre extrasociale. Dar nu am intenția să dezbat aceste probleme în public. Nu asta e meseria mea. Tot ce încerc să fac este să vă asigur de întreaga obiectivitate a atitudinii mele față de personajele pe care le veți vedea în curînd vorbind şi mişcîndu-se pe scenă. De fapt,

eu nu pot opune nimic acestor obiecte, imagini, evenimente şi personaje ce ies. din mine. Ele fac ceea ce doresc, mă conduc, căci ar fi o greşeală din partea mea să vreau să le conduc eu. Sînt convins că trebuie să le dau întreaga libertate şi că nu pot face nimic altceva decît să mă supun dorinţelor lor. Nu-mi place scriitorul care înstrăinează libertatea personajelor sale, care face din ele nişte personaje false, hrănite cu idei gata făcute. Şi dacă ele nu încap în concepţia lui politică personală, care nu izvorăşte din nişte adevăruri omeneşti, ci doar dintr-o ideologie împietrită, el le va desfigura. Insă creaţia nu seamănă cu dictatura, nici chiar cu o dictatură ideologică. Ea este viaţă, libertate, ea poate fi chiar împotriva idealurilor cunoscute şi se poate întoarce împotriva autorului. Autorul nu are decît o datorie, să nu intervină, să trăiască şi să lase pe alţii să trăiască, să-şi elibereze obsesiile, fantasmele, personajele, universul, să-1 lase să se nască, să prindă formă, să existe.

Sper că am răspuns dinainte întrebărilor pe care le-aţi fi pus. Dacă vreţi să ştiţi mai multe despre aceste lucruri, scrieţi-le criticilor dumneavoastră de artă dramatică, domnilor Harold Hobson şi Kenneth Tynan, e meseria lor să explice. Vă doresc o seară plăcută.

(Alocuţiune rostită, în franceză, la Institutul Francez din Londra, cu prilejul prezentării piesei Cum să te descotoroseşti, *de către trupa franceză a lui Jean-Marie Serreau. Decembrie 1958.)*

RINOCERII

PREFAŢA PENTRU «RINOCERII"» *Ediţie şcolară americană în limba franceză Noiembrie 1960.*

In 1938, scriitorul Denis de Rougemont se afla în Germania la Niirenberg în momentul unei manifestaţii naziste. El ne povesteşte că se găsea în mijlocul unei mulţimi compacte ce aştepta sosirea lui Hitler. Oamenii dădeau semne de oboseală cînd a fost văzut apărînd, la capătul unei străzi, foarte mic în depărtare, Fiihrerul şi suita lui. De departe, povestitorul văzu mulţimea care era cuprinsă, treptat, de un fel de isterie, aclamîndu-1 frenetic pe omul sinistru. Isteria se răspândea, înainta împreună cu Hitler, ca o maree. Naratorul era la început mirat de acest delir. Insă cînd Fuhrerul sosi foarte aproape şi cînd toţi oamenii de lîngă el se molipsiseră de isteria generală, Denis de Rougemont, simţi, în sine însuşi, această furie ce încerca să-1 cuprindă, acest delir care îl „electriza". Era cît pe-aci să sucombe acestei magii, cînd ceva urcă din străfundurile fiinţei sale şi rezistă furtunii colective. Denis de Rougemont ne povesteşte că se simţea prost, îngrozitor de singur, în mulţime, în acelaşi timp rezistînd şi ezitînd. Apoi cu părul ridicîn-du-i-se măciucă — „literalmente", zice el — pe cap, înţelese ee voia să spună Oroarea Sacră. In acel moment, nu gîndirea lui rezista, nu nişte argumente îi veneau în minte, ci întreaga lui fiinţă, întreaga lui „personalitate"

se răscula. Acesta e poate punctul de plecare al *Rinocerilor* ; e cu neputinţă, fără îndoială, cînd eşti asaltat de argumente, de doctrine, de lozinci „intelectuale", de propagande de toate soiurile, să dai pe loc o explicaţie * acestui refuz. Gîndirea discursivă va veni însă mai tîr-ziu, pare-se, ca să sprijine acest refuz, această rezistenţă» firească, lăuntrică, acest răspuns al unui suflet. Berenger nu ştie deci prea bine, pentru moment, de ce rezistă, la rinocerită, şi aceasta e dovada că rezistenţa e autentică şi profundă. Berenger e poate cel care, la fel cu Denis de Rougemont, face alergie la mişcările mulţimilor şi la marşurile militare şi de alt soi. *Rinocerii* este fără' îndoială o piesă antinazistă, dar ea este, mai ales, şi o piesă împotriva isteriilor colective şi a epidemiilor ce-se ascund sub acoperirea raţiunii şi a ideilor, dar care nu sînt mai puţin nişte grave boli colective, pentru care* ideologiile nu sînt decît alibiuri : dacă ne dăm seama căi istoria o ia razna, că minciunile propagandelor vin să mascheze contradicţiile dintre fapte şi ideologiile care le-susţin, dacă aruncăm asupra actualităţii o privire lucidă, e de ajuns ca să fim împiedicaţi să sucombăm în faţa> „raţiunilor" iraţionale şi să scăpăm de toate ameţelile. Partizani îndoctrinaţi, de mai multe orientări, i-au> reproşat evident autorului că a luat o atitudine antiinte-lectuală şi că şi-a ales drept erou principal o fiinţă mai degrabă simplă. Dar am considerat că nu trebuia să înfăţişez un sistem ideologic pasional pentru a-1 opune altor sisteme ideologice şi pasionale curente. Am crezut pur şi simplu că am de arătat zădărnicia acestor groaznice sisteme, la ce duc ele, cum îi aţîţă

pe oameni, îi îndobitocesc, apoi îi subjugă. Se va observa desigur că replicile lui Botard, Jean şi Dudard nu sînt decît formulele-cheie, lozincile diferitelor dogme ascunzînd, sub masca-răcelii obiective, pornirile cele mai iraționale şi vehemente. *Rinocerii* este şi o încercare de „demistificare".

209

La cererea unor Optimaţi şi Membri ai Colegiului, reproducem, importantul Interviu al lui Ionesco cu sine însuşi, *text capital din punct de vedere doctrinar şi care face in mod fericit bilanţul cu privire la* distanțări *şi alte brechierii, ca şi cu privire la* nonparticiparea *vînturată de curind de d. Sartre.**

INTERVIU AL TRANSCENDENTULUI SATRAP IONESCO CU SINE ÎNSUŞI*'

EGO — Scuză-mă că te trezesc aşa de devreme, dra-'gul meu Alter-Ego, vrei să-mi iei un interviu ?

ALTER-EGO — *Nu dormeam, nu trebuie să te scuzi. M-am trezit în aceeaşi secundă cu dumneata, iubite maestre.*

EGO — Nu-mi spune iubite maestre. Intre noi fie vorba, ştii că formulele astea prea ceremonioase mi se par ridicole. Sînt departe, de altfel, de a fi un maestru. Nu-s vice-maestru. Nici măcar contra-maistru. Un cvar-tir-maistru, poate, şi nici atât!...

ALTER-EGO — *Eşti prea modest... Pe scurt, ce mai >e şi povestea asta cu interviul ?...*

EGO — *France Observateur* mi-a propus cu amabilitate printr-un redactor al său să prezint cititorilor — înaintea repetiției generale ce trebuie să aibă loc în -zilele următoare, la Odeon-Theâtre de France — piesa mea, *Rinocerii,* şi pe mine însumi. Lucrul acesta e foarte important pentru mine : este motivul pentru care am venit să te rog să-mi pui cîteva întrebări...

ALTER-EGO — *De ce nu ceri să-ți ia un interviu un ziarist de profesie, unul dintre colaboratorii de 'Ia „France Observateur" ? Eu nu-s cîtuşi de puțin competent.*

EGO — Tocmai deoarece mă gîndesc că, adresîn-du-mă dumitale, voi putea conduce dialogul pe pla-

* Notă a redactorului de la „Cahiers du Col lege de Pata-physique".

** „Satrapia" este demnitatea cea mai înaltă pe care o •conferă sus-amintitul Colegiu. După părerea membrilor amintitului Colegiu, Patafizica este ştiința ştiințelor şi filozofia supremă. Doctorul Faustroll, personajul lui Alfred Jarry, este Maes-strul său spiritual, vizibil şi invizibil. Patafizicienii, care sînt discipolii lui Jarry (profet al lui Faustroll), consideră că sîn-•tem cu toții, conştient sau nu, patafizicieni.

210

cui meu. Dumneata îmi vei pune nişte întrebări maii uşoare, la care eu voi răspunde strălucit, întrebări ce nu vor risca să fie indiscrete, într-un cuvînt, nişte îiv-trebări pe care cred că le pot prevedea.

ALTER-EGO — Ne cunoaştem *mai bine decit crezi. Şi dacă-aş ji răutăcios, ți-aş pune nişte întrebări destul de supărătoare...*

EGO — Tocmai. Nu pune întrebările alea... Ştiu la
ce faci aluzie !...

ALTER-EGO — *Bine. Povesteşte-mi atunci, pur şi-simplu, subiectul piesei dumitale.*

EGO — Nu !... Întrebarea asta nu-i interesantă. E" greu, de altminteri, sa povesteşti o piesă. Piesa e un întreg joc, subiectul nu-i decît pretextul lui, iar textul nu-i pentru el decît o partitură.

ALTER-EGO — *Spune totuşi ceva despre ea!...*

EGO — Tot ce-ți pot spuse e că *Rinocerii* este titlul piesei mele, *Rinocerii.* Şi că în piesa mea, *Rinocerii,* e vorba despre mulți rinoceri; că „Bicornuitatea" îi caracterizează pe unii dintre ei ; că „Unicornuitatea" îi ca*-racterizează pe ceilalți ; că anumite mutații psihice şi biologice se pot produce uneori, răsturnînd...

ALTER-EGO (căscînd) — *O să plictiseşti lumea î* EGO — Doar nu-ți închipui că o s-o distrez ! Eu fas
un teatru didactic.

ALTER-EGO — Mă *uimeşti. Nu erai oare, plnă nu de mult, duşmanul declarat al acestui gen de teatru ?*

EGO — Nu poţi face teatru didactic cînd eşti ignorant. Eu nu cunoşteam cel puţin anumite lucruri, în urmă cu cîteva luni. M-am pus pe treabă. Acum, la fel cu Bunul Dumnezeu, cu Diavolul, cu d. Sartre şi cu-Pico de la Mirandola, ştiu totul., totul... totul... Şi încă-multe alte lucruri. într-adevăr, doar atunci cînd ştii totul poţi fi didactic. Dar să vrei să fii didactic fără să cunoşti totul ar fi o înfumurare. Nu se potriveşte cu un;
autor !
ALTER-EGO — *Ştii, într-adevăr, totul ?*
EGO — Bineînţeles. îţi cunosc, de pildă, toate gîndu-rile. Ce ştii dumneata fără să ştiu şi eu ?
ALTER-EGO — *Aşadar, scrii un teatru didactic, un>*
teatru antiburghez ?
EGO — Chiar aşa. Teatrul burghez e un teatru magic, fermecător, un teatru care le cere spectatorilor să
211
•se identifice cu eroii dramei, un teatru al participării. Teatrul antiburghez e un teatru al neparticipării. Publicul burghez se lasă încleiat de spectacol. Publicul ne-burghez, publicul popular, are o altă mentalitate : între ■eroii piesei pe care-o vede, pe de o parte, şi el, pe de altă parte, stabileşte o distanţă. El se desparte de reprezentaţia teatrală ca s-o privească lucid, s-o judece.
ALTER-EGO — *Bă-mi nişte exemple.*
EGO — Iată : se joacă, în acest moment, la Teatrul Ambigu, *Madame Sans-Gene,* în faţa unor săli arhipline. E un public de intelectuali burghezi, un public care .„participă".
ALTER-EGO — *Cum asta ?*
EGO — Spectatorii se identifică cu eroii piesei.In sală se aude : „Haide, băiete !", „Bine-ai făcut[li], „L-ai avut !" şi aşa mai departe. Un public popular e Lucid, n-ar putea avea atîta naivitate. Pînă în zilele noastre, de altfel, întreg teatrul a fost scris mereu de nişte burghezi, pentru burghezii care îndepărtau în mod sistematic publicul popular lucid. Ai citit, desigur, ca şi mine, *Piciul,* de Alphonse Daudet. îţi aduci aminte că Piciul, devenit actor, făcea parte dintr-o trupă care se ducea să joace ^melodramele pe scenele mahalalelor. A. Daudet ne povesteşte că Piciul, care-i juca pe intriganţi, trebuia să iasă pe o uşă ascunsă, căci spectatorii îl aşteptau după reprezentaţie în faţa teatrului ca să-1 linşeze : iată încă un exemplu despre stupiditatea „participării'l'' intelectualilor burghezi. Oamenii de treabă „participau" încă de pe vremea lui Shakespeare : râdeau, plîngeau la spectacol, •burghezeşte. în evul mediu, de asemenea, în pieţele bisericilor nu se aflau decît spectatorii burghezi, deoarece se identificau, „luau parte". Faimoasa „catharsis" presupunea de asemenea o identificare cu acţiunea şi cu personajele tragice, altfel n-ar fi existat purificare ; însă noi ştim cu toţii că grecii nu erau decît nişte burghezi. Cungşti cîntecele spirituale ale negrilor. Ele te vrăjesc, între cîntăreţi şi auditoriu se stabileşte o comuniune primejdioasă.
ALTER-EGO — *Ce va să zică asta ?*
EGO — Asta dovedeşte că toţi negrii sînt burghezi... Există tot soiul de spectacole, de ceremonii religioase la populaţiile primitive, care mai cer participarea ; ştim cu toţii că şi sălbaticii sînt nişte intelectuali burghezi. Şi
212
teatrul egiptean era un teatru al participării. Şi toată preistoria era burgheză !
ALTER-EGO — Cred *că-i riscant să se afirme că burghezul vine de atît de departe... el e produsul Revoluţiei franceze, al civilizaţiei industriale, al capitalismului. Orice şcolar îţi va spune asta. Poţi pretinde, de*
exemplu, că...
EGO — Susţin că însuşi Avraam era burghez. Nu. creştea el oi? Cu siguranţă că avea fabrici de textile. ALTER-EGO — *Ticălosul !*
EGO -=- Ca să mă întorc la *Rinocerii* mei, după turul acesta de orizont istoric, pentru care cer scuze... ALTER-EGO — *A fost foarte instructiv...* EGO — ...Ţin să-ţi spun că am ştiut să evit în chip magistral teatrul participării. într-adevăr, '" eroii piesei mele, în afară de unul, se transformă sub ochii spectatorilor (căci este o operă realistă) în animale sălbatice,, în rinoceri. Sper să-i provoc publicului .scîrbă faţă; de ele. Nu există despărţire mai desăvîrşită: .decît ceai provocată de scîrbă. în felul acesta, voi fi realizat Mdis-tanţarea" spectatorilor ■ faţă de spectacol. Dezgustul. înseamnă luciditate.r. ": \ ■•-; .a .:.\:>'- '--, - : ALTER-EGO ■— *Spui că în piesa dumitale*

-un singur personaj nu se transformă ? . .,....- ..... < EGO —Da, el rezistă la ^rinocerită". *-u* ■ ALTER-EGO — *Trebuie să sercreadă că spectatorii, nu trebuie să se identifice cu eroul care rărnîne urnan?* EGO — Dimpotrivă, ei trebuie neapărat să se identifice cu el. " ALTER-EGO — *Atunci cazi dumneata însuți în păcatul identificării.*
EGO ■*- E-adevârat... însă, întrucît va exista şi vif-' tutea- neparticipării sau a separației, vom putea considera că piesa aceasta va realiza sinteza unui teatru în acelaşi timp burghez şi antiburghez, datorită unei înde-mînări instinctive care îmi este proprie... ALTER-EGO — *Spui prostii, dragul meu.* EGO — Ştiu ! Dar nu sînt singurul.
In *„Cahiers du College de Pataphysique" (martie 1960), după* „France-Observateur", din ianuarie 1960.
213
RINOCERII
Mi-am adus aminte că am fost foarte izbit, în cursul vieții mele, de ceea ce s-ar putea numi curentul de opinie, de evoluția lui rapidă, de forța lui de contagiune care e cea a unei adevărate epidemii. Oamenii se lasă dintr-o dată invadați de o religie nouă, o doctrină, un fanatism, în sfîrşit de ceea ce profesorii de filozofie şi ziariştii cu zorzoane filozofice numesc „momentul necesarmente istoric". Asistăm atunci la o adevărată mutație mentală. ■Nu ştiu dacă ați remarcat acest lucru, însă atunci cînd oamenii nu-ți mai împărtăşesc opinia, cînd nu te mai poți înțelege cu ei, ai impresia că te adresezi unor monştri...
— Unor rinoceri ?
— De exemplu. Ei au candoarea şi ferocitatea lor, •amestecate. V-ar ucide cu conştiința împăcată dacă n-ați .gîndi la fel ca ei. Iar istoria ne-a dovedit îndeajuns, în cursul acestui ultim sfert de secol, că persoanele astfel transformate nu seamănă doar cu nişte rinoceri, ci devin rinoceri cu adevărat. Insă e foarte posibil, cu toate că neobişnuit în aparență, ca un număr de conştiințe individuale să reprezinte adevărul împotriva istoriei,~Tm-potriva a ceea ce se numeşte istorie. Există un mit al istoriei care ar trebui de multă vreme „demitizat", cu-«vîntul e la modă. întotdeauna cîteva conştiințe izolate au reprezentat, împotriva tuturor, conştiința universală, înşişi revoluționarii erau la început izolați. Pînă pe punctul de a avea o conştiință vinovată, de a nu şti dacă greşesc ori au dreptate. Nu reuşesc să înțeleg cum de au găsit în ei înşişi curajul de a continua singuri. Sînt •nişte eroi. Insă îndată ce adevărul pentru care şi-au dat viața devine adevăr oficial, nu mai există eroi, nu mai există decît nişte funcționari înzestrați cu prudență şi laşitate, care convin slujbei. Aceasta e toată tema *Rinocerilor.*
— Vorbiți-ne puțin despre forma piesei.
— Ce vreți să vă spun ? Piesa asta e poate mai lungă iderit celelalte. Dar la fel de tradițională şi de o eon-
214
cepție la fel de clasică. Eu respect legile fundamentale-ale teatrului : o idee simplă, o înaintare la fel de simplă şi o cădere.
Păreri notate de Cdaude Sarraute,. *„Le Monde", 19 ianuarie 196Q<*
ÎNSEMNARE DESPRE «RINOCERII»
Intr-un număr recent din *Arts,* criticul şi totuşi prie-tenul meu, Pierre Marcabru, consideră că piesa aceasta este expresia „reacționară" a refuzului unui singuratic a aventurii umane.
Trebuie să spun că scopul piesei a fost tocmai acela de a descrie procesul de nazificare a unei țări, ca şi zăpăceala celui care, în chip firesc alergic față de contagiune, asistă la metamorfoza mentală a colectivității sale. La origini, „rlnoeerita" era chiar un nazism. Nazismul a fost, în mare parte, între cele două războaie, o născocire a intelectualilor, ideologi şi semi-Lntelectuali la modă, care l-au propagat. Erau nişte rinoceri. Ei au într-o măsură mai mare decît mulțimea-o mentalitate de mulțime. Ei nu gîndesc, ci recită nişte lozinci „intelectuale".
Rinocerii, care e jucată acum într-un mare număr de țări, frapează în mod surprinzător toate categoriile publicului. Oare pentru că piesa aceasta atacă indiferent ce şi într-un fel nelămurit, aşa cum mi se reproşează, în vreme ce alții îmi reproşează, tocmai, că nut atac decît totalitarismul nazist ? Înseamnă oare cu adevărat să refuzi aventura umană dacă te opui

isteriilor colective, susținute sau nu filozoficeşte, cărora le cad periodic pradă popoare întregi ? Nu e într-adevăr uimitor că aventura unui personaj individualist şi solitar, cum este eroul piesei mele, întîlneşte adeziunea atîtor inşi în lumea întreagă ? Şi nu în această singurătate profundă e oare locul comunității universale, dincolo de-orice logomahii şi separații ? Dincolo de bunele motive ale atîtor obiectanți distinşi, între personajul meu şi oameni se produce o întîlnire care ar dovedi mai degrabă că acest singuratic nu e izolat de aventura umană ci că, dimpotrivă, ideologii smintiți sînt aşa. Mă întreb dacă n-am pus cumva degetul pe o rană fierbinte a

215

Sumii actuale, pe o boală ciudată care btntuie sub diferite forme, dar care e aceeaşi, în principiu. Ideologiile, devenite idolatrii, sistemele automate de gîndire se înalță ca un ecran între spirit şi realitate, falsifică înțelegerea, orbesc. Ele sînt de asemenea nişte baricade între om şi omul pe care îl dezumanizează şi fac cu neputință prietenia, *orice s-ar întimpla,* dintre oameni ; «ele împiedică ceea ce se numeşte coexistență, căci un Tinocer nu poate cădea de acord cu cel care nu e rinocer, nici un sectar cu cel ce nu face parte din secta lui. Cred că Jean-Louis Barrault a surprins perfect sem-Tiificația piesei şi a redat-o pe deplin. Germanii au făcut din ea o tragedie, Jean-Louis Barrault o farsă cumplită şi o fabulă fantastică. Amîndouă interpretările sînt valabile, ele constituie cele două înscenări tip ale piesei.

Arts, ianuarie 1961.

IN LEGĂTURA CU «RINOCERII» IN STATELE UNITE

Succesul public al *Rinocerilor* la New York mă bucură, mă surprinde şi mă întristează puțin, în acelaşi timp. Am asistat numai la o repetiție, aproape completă, înaintea celei generale, a piesei mele. Trebuie să •spun că am fost total derutat. Cred că am înțeles că, dintr-un personaj dur, feroce, neliniştitor, se făcuse un personaj comic, un slab rinocer : Jean, prietenul lui Berenger. Mi s-a părut de asemenea că regia făcuse dintr-un personaj nehotărît, erou **fără** voia lui, alergic la epidemia rinocerească, adică din Berenger, un fel de intelectual lucid, dur, un fel de nesupus sau de revoluționar ştiind bine ce făcea (ştiind, poate, dar nevrînd să ne explice motivele atitudinii sale). Am văzut de asemenea, pe platou, meciuri de box care nu există în text şi pe care regizorul le introdusese, nu ştiu de ce. M-am aflat adesea în conflict cu regizorii mei : fie că ei nu îndrăznesc destul şi diminuează semnificația textelor, nemergînd pînă la capătul imperativelor scenice ; fie că „îmbogățesc" textul îngreunîndu-1 cu bijuterii false, tinichele fără valoare, întrucît sînt inutile. Eu nu fac literatură. Fac un lucru cu totul diferit ; fac teatru. Vreau să spun

216

că textul meu nu e numai un dialog, ci este şi „indicații scenice". Aceste indicații scenice se cuvin respectate tot atît cît textul, ele sînt necesare, sînt şi suficiente. Dacă n-am indicat faptul că Berenger şi Jean trebuie să se bată pe platou şi să-şi sucească unul altuia nasul, e pentru că n-am vrut să se facă aşa ceva.

Am citit comentarii critice americane ale piesei şi am văzut că toată lumea era de acord spunînd că piesa e amuzantă. Insă ea nu-i amuzantă ; cu toate că e o farsă, ea e mai curînd o tragedie. Există, din partea regiei, nu numai o lipsă de stil (ca tot ce se face pe bulevard la Paris sau pe Broadway ; ca şi la Moscova, de altfel, unde teatrul înaintat e un teatru vechi de la 1900), ci mai ales o trişare intelectuală. într-adevăr, asistăm la transformarea mentală a unei întregi colectivități ; valorile vechi se degradează, sînt răsturnate, altele se nasc şi se impun. Un om asistă neputincios la transformarea lumii sale, împotriva căreia nu poate face nimic, nu ştie dacă mai are. sau nu dreptate, se zbate fără speranță, este ultimul din spița lui. E pierdut. Se consideră că lucrul acesta e amuzant. Critica din New York e în unanimitate de acord asupra acestui fapt. Pe de altă parte, Barrault a făcut din asta o farsă tragică, farsă bineînțeles, dar apăsătoare. Moretti, actorul italian mort de curînd şi care era unul dintre cei mai mari actori din lume, a făcut din ea o dramă emoționantă şi dureroasă. Stroux, regizorul de la Diisseldorf şi interpretul său, Karl Măria Schley, făcuseră o tragedie nudă, fără concesii,

abia colorată de o ironie ucigaşă ; polonezii făcuseră din ea o piesă gravă. Dar d. Antoni, sfătuit de nu ştiu cine, în orice caz nu de autor, a făcut din ea un lucru caraghios şi „anticonformist". însă conformismul e un lucru prea imprecis. La drept vorbind, piesa mea nu e nici măcar o satiră : e descrierea, destul de obiectivă, a unui proces de fanatizare, a naşterii unui totalitarism care creşte, se propagă, cucereşte, transformă o lume, şi o transformă total, bineînţeles, întrucît e totalitarism. Piesa trebuie să urmeze şi să marcheze diferitele etape ale acestui fenomen. Am încercat să-i spun aceste lucruri regizorului american ; am indicat limpede în cele cîteva interviuri pe care am putut să le dau că era vorba, în această piesă, tocmai de a denunța, de a demara, de a arăta cum o
217
ideologie se transformă în idolatrie, cura invadează to- 1 tul, cum isterizează masele, cum o gîndire, raţională la 1 început şi în acelaşi timp discutabilă, poate deveni mon- I struoasă atunci cînd conducătorii, apoi dictatori totali- | tari, şefi de insule, de pogoane sau de continente, fac din ea un excitant în doză mare, a cărui putere malefică acţionează monstruos asupra „poporului" care devine mulţime, masă isterică. Indicasem tocmai că nu atacam conformismul, căci există un anumit anticonformism care e conformist în măsura în care conformismul pe care îl atacă nu e decît un lucru vag. O piesă anticonformistă poate fi amuzantă ; o piesă antitotalitaristă, de exemplu, nu mai este aşa. Ea nu poate fi decît dureroasă şi serioasă.
Anumiți critici îmi reproşează că am denunțat răul, dar că n-am spus ce înseamnă binele. Mi s-a reproşat că nu l-am făcut pe Berenger să spună în numele cărei ideologii rezista. Se imaginează că acest reproş e fundamental : totuşi, e uşor de adoptat un sis-tem mai mult sau mai puţin automat de gîndire. Dacă i-aş cere d-lui Walter Kerr, criticul de la *New York Herald Tribune,* să-mi definească filozofia sa personală, ar fi foarte încurcat. Şi totuşi el, şi nu eu, trebuie să găsească soluția, pentru sine, pentru ceilalți critici, şi mai ales pentru spectatori. Personal, nu am încredere în intelectualii care, de vreo treizeci de ani încoace, nu fac decît să propage rinoceritele şi care nu fac decît să susțină filozoficeşte isteriile colective a căror pradă devin, periodic, popoare întregi. Nu intelectualii sînt inventatorii nazismului ? Dacă aş opune o ideologie gata făcută altor ideologii gata făcute, care încurcă creierele, n-aş face decît să opun un sistem de lozinci rinocereşti altui sistem de lozinci rinocereşti. A fost o vreme cînd, la pronunțarea cuvîntului „evreu" sau „bolşevic", oamenii se năpusteau cu capetele plecate ca să-1 omloare pe evreu, pe bolşevic şi ps toți cei ce erau acuzați că pactizează cu evreul ori cu bolşevicul. Dacă rosteşti astăzi ouvîntul „brughez" sau, în orice colț al pămîntului, „capitalist imperialist", toată lumea se năpusteşte să-1 omoare pe acel burghez sau pe acel capitalist cu aceeaşi prostie şi aceeaşi orbire, fără să ştie nici ce se află în spatele acestui cuvînt injurios, nici de ce acest cuvînt injurios a fost lansat, şi fără să
218
cunoască, de asemenea, persoanele şi motivele secrete ale acestor persoane care vor să facă din ceilalți instrumentele monstruoasei lor furii. Mi se pare ridicol să i se ceară unui autor de piese de teatru o biblie, calea mîntuirii ; e ridicol să gîndeşti pentru toată lumea şi să dai întregii lumi o filozofie automată ; autorul dramatic formulează probleme. In reculegerea lor, în singurătatea lor, oamenii trebuie să se gîndească la ele şi să încerce să le rezolve pentru ei, în deplină libertate ; • soluție şchioapă, găsită prin tine însuți, este infinit mai valabilă decît o • ideologie gata făcută, care-1 împiedică pe om să gîndească.
De altfel, eu, personal, am o soluție a mea : dacă aş da-o, şi-ar pierde forța, n-ar mai fi o cheie, ar fi un şperaclu ; ar fi un sistem de lozinci putînd să ducă la o altă rinocerită.
Unul dintre marii critici din New York se plînge că, după ce am distrus un conformism, nepunînd nimic în locul lui, îl las pe acest critic şi pe spectatori în gol. Tocmai asta am vrut să fac. Tocmai din acest gol un om liber trebuie să scape singur, prin propriile sale forțe şi nu prin forța altora *.

Arts (1961).

Rinocerii a avut plnă acum mai mult de o mie dejre- i sute, ^^"^^^KK

IV

A vrea să fii al timpului tău înseamnă a fi, încă de pe-atunci, depăşit

ÎNSEMNĂRI DESPRE TEATRU ŞI PAGINI DE JURNAL

ÎNSEMNĂRI DESPRE TEATRU

CERISY-LA-SALLE, AUGUST 1953

In lumea asta, mă simt uneori ca la un spectacol ; sînt momente rare, bineînțeles, de pace lăuntrică. Tot ce mă înconjoară este spectacol. Spectacol de neînțeles. Spectacol al unor forme, al unor chipuri în mişcare, al unor linii de forță opunîndu-se, sfîşiindu-se între ele, înnodîndu-se, deznodîndu-se. Ce maşinărie ciudată ! Nu tragică, ci înmărmuritoare. Uimirea este sentimentul meu fundamental despre lume. Nu e tragică, bine, bine ; poate comică, ciudat comică, desigur, derizorie, e această lume. Cu toate acestea, contemplînd-o mai multă vreme, mă simt cuprins de o anume durere, de-o sfîşiere. însăşi această durere mă miră ; însăşi această sfîşiere se scufundă în ciudățenie. Nesfîrşit de surprins că nişte lucruri există, şi nişte întîmplări şi nişte pasiuni, şi nişte culori şi nişte dureri, şi noapte şi zi, totuşi şubrede, transparente, nedesluşite : roade ale nimicului. Şi toate aceste chipuri care se mişcă, se lovesc între ele ca să se distrugă unele pe altele.

Mă uit în jurul meu, mă uit în mine, şoptesc : nu e cu putință, e prea de necrezut, nu-i adevărat, asta nu poate să dăinuie. Nu va dăinui, într-adevăr. E ca şi cum aş asista la dezintegrarea acestui complex de mişcări, de figuri, a acestor aparențe de ființe şi de lucruri. Scriind piese de teatru, am impresia că contribui la accelerarea procesului de dezintegrare. Căci toate astea au devenit pentru mine o obsesie neplăcută. Aş vrea să mă descotorosesc o dată de lumea aceasta de vis, de visul acesta despre o lume care face ca, în cele din urmă, uimirea mea să obosească, să dispară în obişnuit, iar eu

să ajung să mă plictisesc, să fiu neliniştit, să mă simt j împovărat.

Mi se întîmplă, uneori, să iubesc existența, lumea. Descopăr în ele frumusețe. Cred că descopăr în ele Frumusețea, mă leg de ele.

Iau parte, dacă nu la una sau alta dintre pasiunile ei, cel puțin la ansamblul dinamismului existenței, sînt prins în mişcare, mă las în voia ei, sînt ca şi înfăşurat de universul neobişnuit şi atrăgător, de nimbul creației. Neînțelesul, aburosul spectacol, mă înconjoară din toate părțile. ... La drept vorbind, lucrurile astea îmi plac din ce în ce mai puțin, mă obosesc tot mai mult. Simt cîteo-dată nevoia de a pipăi ceva solid ; cînd sînt lovit, cînd cineva mă răneşte, mi se pare că există într-adevăr ceva. Totuşi, ştiu că totul nu-i decît dispariție lentă, că totul se îndreaptă spre dizolvare, eu însumi mor, absolut nimic nu rămîne. Vor reapărea alte fructe ale nimicului, alte flori ale nimicului, alți aburi de lume, mişcări, chipuri, culori, fără motiv, lipsite de temei.

Nimic nu e cumplit, totu-i cumplit. Nimic nu-i comic. Totul e tragic. Nimic nu-i tragic, totul e comic, totul e real, ireal, posibil, imposibil, de conceput, de neconceput. Totu-i greu, totu-i uşor...

S-a spus că sînt un scriitor al absurdului ; sînt cuvinte, aşa, care aleargă pe toate ulițele, e un cuvînt la modă, care nu va mai fi la modă. în orice caz, el e de-acum îndeajuns de vag pentru a nu mai vrea să spună nimic şi pentru a defini totul cu uşurință. Dacă nu sînt uitat, peste-o bucată de vreme, va exista un alt cuvînt trecînd din gură-n gură, un alt cuvînt primit de-a gata, ca să mă definească pe mine şi pe alții, fără să ne definească.

In realitate, existența lumii îmi pare nu absurdă ci de necrezut, însă înlăuntrul existenței şi al lumii se poate vedea limpede, pot fi descoperite legi şi stabilite reguli „rezonabile". Neînțelesul nu apare decît atunci cînd te întorci către izvoarele existenței ; cînd te aşezi pe

margine şi o priveşti în ansamblul ei.

Drama pură, să zicem acțiunea tragică, este deci aceasta : o acțiune prototip, o acțiune model cu caracter universal, în care se recunosc şi vin să se topească întîmplările, acțiunile particulare aparținînd categoriei acțiunii-model jucate. (Universalitatea sau permanența este negată în epoca noastră heraclito-hegeliano-mar-xistă. Sînt convins totuşi că, prin reacție la epoca noastră, aşa cum se produc în mod normal lucrurile, o nouă perioadă cu o nouă modă intelectuală va veni să reabiliteze, într^una din zilele astea, ideile universale.)
Aş vrea să pot, cîteodată, în ce mă priveşte, să des-poi acțiunea teatrală de tot ce are ea particular ; intriga ei, trăsăturile accidentale ale personajelor sale, numele lor, apartenența lor socială, cadrul lor istoric, motivele aparente ale conflictului dramatic, toate justificările, toate explicațiile, întreaga logică a conflictului. Conflictul ar exista, altminteri n-ar mai fi teatru, dar nu i s-ar cunoaşte motivul. Referitor la pictură, se poate vorbi de dramatismul unor opere figurative, ca cea a. lui Van Gogh, sau al unor opere nonfigurative, Acest dramatism rezultă pur şi simplu dintr-o opoziție de forme, de linii, de antagonisme abstracte, fără motivații psihologice. Se vorbeşte despre dramatismul unei opere muzicale. Se spune de asemenea că un fenomen natural (furtuna) ori un peisaj este dramatic. Măreția şi adevărul acestui dramatism constau în faptul că nu poate fi explicat. în teatru se cere motivare. Iar în teatrul de astăzi se vrea tot mai mult acest lucru. în felul acesta, teatrul e înjosit.
Cu nişte coruri vorbite şi cu un mim central, solist (poate asistat de cel mult alți doi sau trei), s-ar ajunge, prin gesturi exemplare, cîteva cuvinte şi mişcări pure, la exprimarea conflictului pur, a dramei pure, în adevărul său esențial, a înseşi stării existențiale, a auto-sfîşierii şi sfîşierilor sale perpetue : realitate pură, alo-gică, apsihologică (dincolo de ceea ce se numeşte astăzi absurd şi nonabsurd), a pulsiunilor, impulsurilor, expulzărilor.
Dar cum să reuşeşti să reprezinți nereprezentabiiul ? Cum să figurezi nonfigurativul şi să nu figurezi figurativul ? '
225
E foarte greu. Să încercăm măcar să „particularizăm- cît mai puțin cu putință, să descărnăm cit mai mult cu putință sau, dacă nu, să facem altceva : să inventăm evenimentul unic, fără raporturi, fără asemănări cu nici un alt eveniment; să creăm un univers de neînlocuit, străin de oricare altul, un nou cosmos în cosmos, cu legile şi concordanțele sale proprii, cu un limbaj care n-ar fi decît al lui : o lume ce n-ar fi decît *a mea,* ireductibilă, însă sfîrşind prin a se comunica, a se substitui celeilalte, cu care celelalte s-ar identifica (mă tem că acest lucru nu e posibil).
E adevărat, totuşi, că eul absolut este universalul.
Mai ales să nu faci nici un efort cu scopul de a realiza ceea ce se numeşte un teatru popular. Teatrul „popular" trebuie respins, la fel ca şi teatrul zis „burghez" sau de „bulevard". De ce ? Pentru că şi teatrul „burghez" şi teatrul „popular" sînt nişte teatre nepopulare. Şi unul şi celălalt sînt deopotrivă rupte de izvoa-rele adinei ale sufletului omenesc. Şi unul şi celălalt sînt produsele unor oameni vii izolați în mica lor lume, prizonieri ai obsesiilor lor ideologice care nu exprimă decît propria lor schizofrenie şi pe care le iau drept adevăruri fundamentale trebuind să fie neapărat învățate de toată lumea. In realitate, teatrul lor popular este un teatru de instruire şi de educație politică.
Teatrul de bulevard acuzat că este burghez, adică al unei minorități, este totuşi iubit în mod spontan şi ciudat de marele public din toate clasele.
O piesă de bulevard îi place bancherului, funcționarului, micului angajat, portăresei mele, muncitorului etc.
Eu sînt pentru un antiteatru, în măsura în care antîteatrul ar fi un teatru antiburghez şi antipopular (dacă înțelegem prin teatru antipopular teatrul didactic despre care am vorbit adineaori). A vrea în mod deliberat să faci popular teatrul înseamnă, la urma urmelor, a-l

trivializa, a-1 simplifica, a-1 face rudimentar. Teatrul burghez este şi el un teatru trivial şi simplist... pentru că este „popular".
Dar un teatru ivit din „popor", adică din profunzimile extrasociale ale spiritului, n-ar fi admis în starea de spirit actuală, nici de către burghezi, nici de către

socialişti, nici de către intelectualii care mişună în cafenelele din Saint-Germain-des-Pres şi în sălile de redacţie.
Am avea nevoie de un teatru mitic : acela ar fi universal. Teatrul de idei este de asemenea, fără voia lui, un teatru al miturilor... însă degradate : nişte idei care nu sînt Ideea.
Teatrul cu adevărat izvorît din sufletul popular ar fi primitiv, bogat; teatrul pseudopopular, didactic, nu-i decît primar, alfabetic. Sînt pentru un teatru primitiv, contra teatrului primar.
Nu toată lumea reuşeşte, desigur, să scrie pentru toată lumea. Nu se ajunge cu uşurinţă la izvoarele comune, universale ale spiritului. Trebuie să scrii pentru tine, în felul acesta poţi să ajungi la ceilalţi.
ALTE ÎNSEMNĂRI
S-a spus, pe bună dreptate, că teatrul se află în în-tîrziere faţă de celelalte manifestări literare şi artistice ale timpului nostru ; literatura şi arta modernă nu sînt ceea ce sînt decît pentru că s-au angajat pe nişte căi înguste, pentru că sînt făcute de nişte specialişti pentru specialişti sau pentru amatori foarte luminaţi ; există o lume a literelor aşa cum există o lume a filateliştilor, a numismaţilor, a matematicienilor etc. Albert Thibaudet spunea bine că cercul literaturii e tot atît de restrîns ca şi cel al matematicienilor. Nici teatrul (cu atît mai mult cu cît e în întîrziere) nu poate face cale întoarsă. Sensul evoluţiei sale *nu poate* fi altul (cu riscul de a se degrada) decît cel al căii înguste urmate de poezia, de pictura, de muzica actuală. Bela Bârtok, Schoenberg n-au scris muzică pentru piaţa Pigalle, accesibilă midinetelor ; au lăsat treaba asta pe mîna unor Charles Tre-net; Picasso, pictorii abstracţi nu sînt accesibili nici ei, pentru moment, nici oamenilor de afaceri, nici midinetelor, nici spiţerilor, nici micilor burghezi comunişti sau anticomunişti ; nici grosolanilor, şireţi şi proşti aghio-tanţi şi dictatori; Henri Michaux nu poate face poeme care să poată fi puse pe muzică de acelaşi Trenet etc. Nimeni nu trebuie disprețuit. Bineînțeles, bineînțeles.

Există atunci pur şi simplu o problemă de iniţiere filozofică, matematică, muzicală, plastică, literară etc.
Nu există bariere de netrecut datorate unor mentalităţi diferite, nu există separaţii reale : teatrul burghez e mai popular decît teatrul „popular", fabricat de intelectuali sau semiintelectuali. Un meci de fotbal îl pasionează pe lăptar, pe muncitor şi pe ministrul de finanţe. Iniţierea se face cu uşurinţă. Dar nu există o clasă de „fotbalişti". Nu există nici o „clasă" de amatori burghezi ai artei burgheze. Doar oameni iniţiaţi, care au posibilitatea de a aprecia ceea ce orice minte normală ar putea aprecia în măsura în care e cultivată.
Ar trebui să existe diferite categorii de teatru, bine distincte, reglementate de Ministerul Artelor Frumoase ori de Prefectura Poliţiei pentru diferitele feluri de public, cu pancarte la intrare : categoriile A, B, C, D etc.
Ceea ce le reproşez brechtienilor e faptul că sînt terorişti.
Cred că mai multe feluri de teatru pot coexista şi că unitatea stilistică a unei epoci rezultă din suma contradicţiilor sale, şi din varietatea sa.
Putem avea, ar trebui să avem, teatre de două mii sau chiar de patruzeci de mii de locuri pentru oamenii neluminaţi. Ar fi un teatru de modelare, mer-gînd de la Brecht la cercetăşie. Sau altceva : arene cu curse de cai, de cîini, de tauri, de gladiatori, care să-i satisfacă deopotrivă pe şeful statului, pe savant şi pe ignorant.
Am putea avea şi teatre de cinci sute de mii de locuri pentru un public iniţiat în teatru, iniţiat mijlociu, putînd să-i placă Shakespeare, Moliere, Ibsen, dar nein-teresîndu-se de „experienţe".
Putem să avem în sfîrşit teatre de cincizeci pînă la o sută de locuri care ar fi destinate

specialiştilor sau semi-specialiştilor experienţelor artistice.
Tragicul : cazul în care într-o situaţie exemplară se joacă întreg destinul uman (cu sau fără transcendenţă divină).
Drama: caz particular, condiţii particulare, destin particular.
228
Tragicul : destin general sau colectiv; revelaţie a „condiţiei umane".
Eu particip la dramă : văd oglindit în ea cazul *meu* (ceea ce se întîmplă dureros pe scenă mi se poate în-tîmpla).
Tragedie : ceea ce este pe scenă poate să *ni* se în-tîmple. Poate să *ne* (şi nu să mă) privească.
Teatrul poate fi locul unde se pare că ceva se întîmplă.
Prezenţa oamenilor îmi devenise insuportabilă. Oroarea de a-i auzi ; neplăcere de a le vorbi ; starea groaznică de a avea de-a face cu ei ori de a-i simţi în preajmă. Văzîndu-i cum transpiră, cum se grăbesc, cum se năpustesc ori se distrează prosteşte, ori cum joacă belota sau ghiulelele, mă îmbolnăvisem. Şi instrumentele, instrumentele lor : mari camioane, motociclete, motoare de toate soiurile, aparate electrice, ascensoare, aspiratoare amestecate cu aspiraţiile şi expiraţiile lor, era culmea, era culmea : e neobişnuitul brutal.
Lumea ar trebui să mă intereseze mai puţin. In realitate, sînt obsedat de ea. Cei ce se proclamă prietenii oamenilor sînt în realitate nişte oameni indiferenţi, detaşaţi, nu-i iubesc decît în abstract.
Ah, dacă oamenii ar fi măgari sau boi, nu m-ar plictisi ! Aş vrea să fiu singurul om înconjurat de o mulţime de măgari şi de boi. Ah, de-ar fi cu putinţă !
Uitaţi-vă la tinerii ăştia. Sînt exact tinerii de pe vremea cînd eram tînăr. Se distrează la fel, exact la fel, de veacuri şi veacuri : aceeaşi gălăgie, aceleaşi vorbe de duh, aceeaşi obrăznicie, aceeaşi înfumurare neroadă, aceeaşi nebunie căreia îi va urma aceeaşi cuminţenie a oamenilor maturi de secole. într-o bună zi vor imbă-trîni la fel, cu aceeaşi revoltă, sau cu aceeaşi resemnare, sau cu acelaşi fel de a nu-şi da seama de asta, ca şi tinerii care-au îmbătrînit în generaţiile de dinainte. Aceleaşi ticuri, aceleaşi violenţe : nu i-am iubit niciodată pe tineri, nici pe bătrîni.
Acestta nu mai e arhetipul, este stereotipul, seria. Neobişnuitul devine plictisitor, înspăimîntător : el nu mai poate fi decît realist, un coşmar realist.
229
TEATRU AL LÂUNTRULUI
Pe un program, cu ocazia unei reluări a Victimelor datoriei *la Theâtre de Babylone (1954).*
Eu nu pledez, nu acuz, eu cred că teatrul dirijat în vederea unui scop exterior lui însuşi nu atinge decît partea cea mai superficială a fiinţei umane. Cred că densitatea socială, gîndirea discursivă îl ascunde pe om faţă de sine însuşi, îl desparte de dorinţele sale cele mai refulate, de nevoile sale cele mai esenţiale, de miturile sale, de neliniştea lui autentică, de realitatea lui cea mai tainică, de visul său. Orice teatru aservit vreunei cauze piere în momentul în care se dezvăluie deşertăciunea ideologiei pe care o reprezintă.
Nici o obligaţie, nici o constrîngere din afară nu r.iă va împiedica, într-o dimineaţă de iunie, să mă aflu faţă în faţă cu creaţia, într-o conştiinţă înnoită a mirării de-a fi.
Aştept ca frumuseţea să vină într-o zi să ilumineze, să facă transparente zidurile sordide ale închisorii mele cotidiene. Lanţurile mele sînt urîţenia, tristeţea, mizeria, bătrîneţea şi moartea. Ce revoluţie m-ar putea elibera de ele ?
Doar atunci cînd misterul existenţei mele nu mă va mai nelinişti, îmi va rămîne puţin răgaz ca să-mi rezolv neînţelegerile cu tovarăşii mei de călătorie.
FRAGMENT DINTR-O SCRISOARE, 1957
Sînt şapte ani de cînd s-a jucat prima mea piesă, la Paris. A fost un mic insucces, un scandal mediocru. La a doua mea piesă, insuccesul a fost puţintel mai mare, scandalul uşor mai important. Lucrurile au început să ia amploare în 1952, cu *Scaunele :* opt persoane, nemulţumite, asistau în fiecare seară la spectacol, dar zgomotul pe care-1 făcea piesa asta era

de-acum auzit de un număr mult mai mare de oameni, la Paris, în Franța, pînă la granițele germane. La al treilea, al patrulea, al cincilea... al optulea spectacol al meu, eşecurile sporeau, cu paşi de uriaş, protestele traversară Canalul Mînecii, trecură Pirineii, se extinseră în Germa-

nia, trecură în Spania şi în Italia, cu vaporul în Anglia. Cantitatea se transformă oare în calitate ? Cred că da, deoarece zece eşecuri au devenit, astăzi, succes.
Dacă insuccesele continuă, va fi cu adevărat triumful.
ALT FRAGMENT
Am, de pe-acum, în urma mea, un număr destul de mare de piese de teatru scrise şi jucate : o lume, nişte lumi, nişte personaje. Aş vrea să mai fac şi altele. Este, pentru mine, bucuria cea mai mare, poate singura. Am prins gustul de a „scrie". Ce ciudat ! Amestec de corvoadă şi de plăcere. Nu e o evadare să scrii, să faci piese : ci fericirea de a crea. Universul meu e proaspăt, pentru moment. E viu. La un moment dat, nu va n;ai spune, desigur, nimic. Va fi ori arhicunoscut, ori secătuit, uscat ca frunzele moarte. E-atît de plăpînd ; e evanescent. Dar Universul Bunului Dumnezeu însuşi esîe plăpînd, evanescent. Asta nu-1 împiedică pe Bunul Dumnezeu să creeze Universuri sortite dispariției ; sau, mai degrabă, reinhibiției ! Dacă El face asemenea universuri — am şi eu dreptul să fac pentru mine. Nu ştiu, şi totuşi îmi spun, încep să cred că, făcînd opere, mi-am făcut datoria. Nu ştiu de ce, însă încep să-mi spun asemenea lucruri. Că operele mele au sau nu o mare valoare, e un lucru ce nu intră la socoteală. Ele sînt ceea ce sânt, dar sînt.
ALTE ÎNSEMNĂRI
De vreme ce se poate afirma despre o operă de artă, despre un eveniment, despre un sistem de stat sau economic că e şi asta,şi asta, din moment ce mai multe (cum este cazul) interpretări pot coexista şi pot, toate, aproape să acopere faptele într-un fel valabil pentru înțelegerea noastră ; din moment ce Hegel sau Spen-gler, sau Marx, sau Toynbee, sau Rene Guenon, sau teologia, sau psihanaliza, sau Lupaşcu îmi explică istoria într-un mod satisfăcător, dacă sînt obiectiv ; din moment ce nici o ideologie nu e constrîngâtoare, convingă-

toare ; din moment ce orice ideologie nu e, la urma urmelor, decît o problemă de alegere, iar alegerea poate fi lipsită de rațiune şi însuşi raționalul se poate înşela, toate gîndurile, toate ideologiile se anulează unele pe altele.
Dar atunci ? Cine ne poate oferi o imagine „adevărată" a universului ? Ei bine, arta şi ştiința. Foarte puțini inşi „gîndesc" : foarte puțini în raport cu națiunea. Pe deasupra, aceşti gînditori fiind ținuți la distanță de înaltele secrete ale politicii ca şi de înaltele secrete ale ştiinței şi ale cercetării, la distanță, de asemenea, de înaltele secrete ale poliției şi ale celor care conduc în secret propagandele, aceşti gînditori sînt nişte ziarişti ori nişte marionete. Sînt lansate cuvinte de ordine ; pornind din locuri ascunse, unde cîțiva inițiați au discutat problema : coexistență, conflict evitabil sau inevitabil, pace, agresiune, imperialism sau contrariul. De îndată, „gînditorii" pun stăpînire pe aceste cuvinte, se întărită, ideologizează. Iar pe urmele acestor cîțiva gînditori, seminții întregi, mai mult sau mai puțin primitive, de intelectuali şi de artişti, le acordă încredere, le repetă spusele, îi urmează, nu repun nimic în discuție. Sînt nişte papagali. Cei dintîi erau nişte marionete.
La urma urmelor, orice ideologie poate fi adoptată, fiindcă nu e niciodată infirmată de fapte. Ea nu e nici confirmată cu adevărat, de altfel. E întotdeauna discutabilă. O ideologie este un sistem de ipoteze sau de observații, neverificabile sau întotdeauna verificabile, în funcție de faptul dacă eşti pătimaş, deci, în chip nelămurit şi din toată ființa ta, pentru sau contra acestei ideologii. Savantul este, în ce-1 priveşte, obligat să caute, să cerceteze, să experimenteze, să se supună la verificarea obiectivă. Faptele îl infirmă ori îl confirmă. El trebuie mereu să (se) reexamineze. E silit să fie obiectiv.
Dar un ideologatru nu e supus nici unei constrîn-geri precise, efective, el poate spune tot ce

vrea, poate afirma totul, poate să justifice totul şi să ne dovedească că totul intră în sistemul său. Totul pare să înceapă, într-adevăr, în ©rice sistem.
Eu nu sînt un ideologatru, căci sînt de bună-credinţă, sînt obiectiv. Eu sînt artist, creator de personaje : per-

sonajele mele nu pot minţi, nu pot fi decît ceea ce sînt. Ar vrea să mintă, însă nu pot s-o facă cu adevărat ■ căci dacă mint, lumea îşi dă seama ; căci ar trebui să mintă cu ştirea şi în văzul publicului. Arta nu minte. Arta ■este adevărată. (Chiar şi minciuna, în artă, este revelatoare. La ideolog, ea maschează complexele acestuia.) Opera de artă nu e răsfrîngerea, *imaginea* lumii ; ci ea este conform cu *imaginea lumii.*
Am fost întotdeauna obsedat de moarte. De la vîrsta de patru ani, de cînd am ştiut că voi muri, neliniştea nu m-a mai părăsit. E ca şi cum aş fi înţeles dintr-o dată că nu era nimic de făcut pentru a scăpa de ea şi că nu ■mai era nimic de făcut în viaţă.
Pe de altă parte, am avut mereu impresia unei imposibilităţi de a comunica, a unei izolări, a unei încercuiri ; eu scriu ca să lupt împotriva acestei încercuiri ; scriu şi pentru a-mi striga teama mea de moarte, umilirea mea prin faptul de a muri. Nu e absurd să trăieşti ca să mori, aşa este. Neliniştile acestea nu pot fi taxate •drept burgheze sau antiburgheze, ele vin de prea departe.
Cele mai adeseori personajele mele spun lucruri foarte plate pentru că banalitatea este simptomul non-comunicării. în spatele clişeelor, omul se ascunde.
Robert Kanters constată că există două limbaje teatrale la mine : „cuvintele care sînt fraze gata făcute, lucruri simple şi ceva cu totul neobişnuit, la limita fantasticului sau chiar cu totul fantastic".
într-adevăr, o stare adevărată în spatele unor cuvinte false, şi autentice nerevelatoare, este nebunia. E ca şi cum ar exista o realitate fundamentală ce nu se poate exprima decît în limbajul vorbit care coexistă cu textul sau îl dezarticulează.
Am fost mirat văzînd că există o mare asemănare între Feydeau şi mine... nu în teme, nu în subiecte ; ci în ritmul şi structura pieselor. In întocmirea unei piesa precum *Puricele în ureche,* de pildă, există un fel de accelerare ameţitoare în mişcare, o progresume în nebunie : cred că văd aici obsesia mea privind proliferarea. Comicul e poate aici, în această progresiune dezechilibrată, dezordonată a mişcării. Există o progresa

siune în dramă, în tragedie, un fel de acumulare a efee-v telor. în dramă, progresiunea e mai lentă, mai bine irî-nată, mai bine dirijată. în comedie, mişcarea pare -că-B scapă autorului. El nu mai conduce maşinăria, e condus de ea. Poate că aici stă diferenţa. Comicul şi tragicul. Luaţi o tragedie, precipitaţi mişcarea, şi veţi avea o piesă comică : goliţi personajele de orice conţinut psj- i hologic, veţi avea încă o piesă comică ; faceţi din per- sonajele dumneavoastră nişte oameni exclusiv sociali, j prinşi în „adevărul" şi maşinăria socială, veţi avea din nou o piesă comică... tragi-comică.
ÎNSEMNĂRI RECENTE
Anumiţi critici mă acuză că apăr un umanism abstract, omul de nicăieri. în realitate, eu sînt pentru emul de pretutindeni ; pentru duşmanul ca şi pentru prietenul meu. Omul de pretutindeni este omul concret. Omul abstract este omul ideologiilor : omul ideologiilor care nu există. Condiţia esenţială a omului nu e condiţia lui de cetăţean, ci condiţia lui de muritor. Cînd vorbesc despre moarte, toată lumea mă înţelege. Moartea nu-$ nici burgheză, nici socialistă. Ceea ce vine din străfundul meu, neliniştea mea cea mai adîncâ este lucrul cel mai *popular.*
Bernard Dort constată în cartea lui despre Brecht că teoriile brechtiene se extind şi în cinematograf. Acest brechtianism este, spune el, o epidemie, dar una igienică. Acest tînăr critic delirant vorbeşte exact ca personajul meu, Dudard, care declara în legătură cu rinocerismul că există boli sănătoase.
Decăderea universala e negată de creaţia ştiinţifică sau artistică, chiar dacă, în aceasta din urmă, ni se înfăţişează imaginea decadenţei sau realitatea marasmului : faptul de a fi conştient de ele înseamnă deja a le depăşi
Cunoaştere şi creaţie, imitaţie şi invenţie, real şi imaginar se întâlnesc, se confundă.
Opera de artă pe care o aducem pe lume se afla deja, virtual, în noi.

234
Ea a pîndit doar ocazia de a se ivi.
Mai este posibil şi un alt gen de teatru. De o forță, de o bogăție mai mari. Un teatru nu simbolist, ci simbolic ; nu alegoric, ci mitic ; avîndu-şi izvorul în neliniştile noastre eterne ; un teatru în care nevăzutul devine vizibil, în care ideea se face imagine concretă, realitate, în care problema prinde carne ; în care neliniștea e de față, evidență vie, enormă ; teatru care i-ar orbi pe sociologi, dar care ar da de gîndit, de trăit savantului în ceea ce nu e savant în el ; omului comun, dincolo de ştiința lui.
Trebuie totuşi să mărturisesc că mi se pare a constata că în zilele noastre se petrece un lucru destul de ciudat, în legătură cu operele literare şi dramatice. Ara impresia că discuția se referă rareori la opera însăşi ; ea se poartă mai ales alături. E ca şi cum opera n-ar interesa decît „în măsura în care ea e un pretext pentru discuție. I se cere deci mai întîi unui autor să se explice cu privire la piesele lui de teatru, iar explicațiile lui par a pasiona mai mult decît opera care este ceea ce este, care trebuie să se explice prin ea însăşi : se cade aşadar ca cei ce citesc sau văd o piesă de teatru s-o explice, pornind de la piesa însăşi. Şi să revină la ea. Să evite comentariile ori să se întrebe care este intenția secretă a comentariului comentatorilor. Se pot cere autorului, cum spuneam, informații de amănunt asupra a ceea ce scrie, însă acest lucru este la urma urmelor semnul fie al unei anumite insuficiențe a operei, fie al incapacității de înțelegere a cititorilor sau spectatorilor ei. în realitate, lumea vrea să ştie mai multe despre ea ; ori să ştie altceva.
Toată lumea vrea să culeagă confidențe ; sau mărturisiri forțate. Nu se mai crede în mărturisirile spontane care sînt adevărate.
DESPRE CRIZA TEATRULUI
Există oare criza teatrului ? Ea va sfîrşi prin a exista, dacă continuăm să vorbim despre ea. Se crede
235
că un teatru nu poate exista într-o societate divizată. El nu poate exista decît într-o societate divizată. El nu poate exista decît atunci cînd există conflict, divorț între administratorii sau administrații mei (fapt ce depăşeşte noțiunea de clase sociale), soția sau amanta mea, copiii mei şi mine, dintre mine şi prietenul meu, între mine şi mine. Vor exista întotdeauna diviziune şi antagonisme. Va exista, adică, diviziune atîta vreme cît va exista viață. Universul este în criză perpetuă. Fără criză,, fără amenințarea morții, nu există decît moartea. Deci : există criză în teatru numai atunci cînd teatrul nu exprimă criza.
Există o criză a teatrului atunci cînd există imobilitate, refuz al căutării ; gîndire moartă, adică dirijată. Două dirijisme ne amenință : dirijismul pasiv, cel al rutinei ; dirijismul activ sau doctrinar, aparent mobil, care este de la început automat.
SUB-REALUL ESTE REALIST
Totuşi, spațiul din lăuntrul nostru este imens. Cine cutează să se aventureze în el ? Ne trebuie exploratori, descoperitori de lumi necunoscute care sînt în noi, care sînt de descoperit în noi. Aghiotanții de dreapta şi stînga ar dori să aveți conştiința încărcată din cauza jocului, de fapt ei sînt cei care ar trebui să aibă conştiința încărcată pentru că omoară spiritul prin plictis. Ni se spune că totul e politică ? într-un sens, da. însă nu totul este politică. Politica profesională distruge raporturile normale dintre oameni, înstrăinează ; angajarea îl amputează pe om. Cei din spița lui Sartre sînt adevărații alienatori. ai spiritelor.
Numai pentru cei cu mintea slabă Istoria are întotdeauna dreptate. De îndată ce o ideologie devine dominantă, înseamnă că greşeşte.
Avangarda nu poate să placă nici în dreapta nici în stînga, deoarece este antiburgheză. Societățile înghețate sau pe cale de a îngheța n-o pot îngădui. Teatrul lui Brecht este un teatru care desăvîrşeşte instalarea miturilor unei religii dominante interzisă de inchizitori şi care se află în plină perioadă de fixare.
236

Trebuie să mergem la teatru aşa cum ne ducem la un meci de fotbal, de box, de tenis. Meciul ne dă într-adevăr ideea cea mai exactă despre ceea ce este teatrul în stare pură : antagonisme faţă în faţă, opoziţii dinamice, ciocniri fără motiv ale unor voinţe contrare.
Teză abstractă contra antiteză abstractă, fără sinteze : unul dintre adversari 1-a distrus complet pe celălalt, una dintre forţe a alungat-o pe cealaltă sau ele coexistă fără a se unifica.
BLOC-NOTES
Luni.
Contemporanii mei mă întreabă. îl detest pe vecinul meu din dreapta, îl detest pe cel ce se află în stînga mea. îl detest mai ales pe cel de la etajul de sus. Tot atît, de altminteri, cît pe cel de la parter. (Ia te uită, tocmai eu locuiesc la parter.) Toată lumea greşeşte. îi invidiez pe contemporanii oamenilor care trăiau acum două secole... Nu : ei sînt încă prea aproape de noi. Nu-i iert decît pe cei ce trăiau cu mult înainte de Isus Christos.
Şi totuşi, cînd contemporanii mei mor, simt o enormă durere. O durere ? Mai curînd o teamă, o spaimă imensă. E de înţeles. Mă simt din ce în ce mai singur. Ce pot face fără de ei ? Ce-o să fac printre „ceilalţi" ? De ce n-au murit „ceilalţi" în locul lor ? Aş vrea să hotărăsc ■eu însumi. Să-i aleg pe cei ce trebuie să rămînă.
Morţi.
La telefon : „Oh, draga mea, te afli deci la Paris ?... Ce surpriză, ce minunată surpriză !... Sîntem aşa de fericiţi să vă revedem... e-atît de multă vreme... cum trec anii... de-atîta timp... Ba da, bărbatu-meu e-aici... Cel mic a crescut. Şi-ai voştri ?... Nu sînteţi departe de-aici ? Vă aşteptăm. Dar veniţi... veniţi repede... Anulaţi în-tîlnirea... Noi renunţăm la ale noastre... N-avem nimic important, astăzi, în afară de voi... Cît de mult ne-aţi lipsit în ultimii ani. Nu vă putem spune tot în scrisori... oh, sîntem aşa de mulţumiţi, ştiţi, sîntem atît de Mulţumiţi... Avem atîtea lucruri să ne spunem ! Atîtea Jueruri !..."

Ea soseşte împreună cu el. Efuziuni. La capătul unui minut, ne plictisim, ne plictisim !... Şi am ratat toate întâlnirile din acea zi... care erau interesante. ..
Am vrea să putem citi în ziar acest fapt divers : avionul care-1 transporta pe X... şi familia lui s-a prăbuşit. Persoanele sus-amintite, ridicîndu-se deasupra rămăşiţelor aparatului, au urcat din nou în cer. Aşteptând să li se găsească o locuinţă definitivă, orice corespondenţă li se poate trimite pe numele lor, post-restant, numărul...
Copiii lui X..., care pregătesc bacalaureatul, îşi vor continua studiile prin corespondenţă.
Miercuri.
Istoria îmi pare a fi un şir neîntrerupt de aberaţii. Ea e cea care se opune „adevărurilor". De îndată ce o idee, o intenţie conştientă vrea să se realizeze istoriceşte, ea se încarnează în contrariul său, este monstruoasă. Contradicţiile istorice şi sociale ar putea să nu fie decît răsfrîngerea celor care se stabilesc între gîndirea conştientă şi toate tendinţele nelămurite ce se opun realizării acestei gîndiri, acestei idei. Îşi bate joc omul de sine însuşi ? Un Dumnezeu îşi bate joc de om ? Oare orice conştiinţă este făţarnică în mod spontan ? Declară oare omul întotdeauna că vrea să facă contrariul a ceea ce doreşte să facă în profunzime, în chip nelămurit însă adevărat, „ideologia" nefiind decît un alibi al relei sale credinţe ? Dar dacă declarăm că vrem cutare lucru, dacă exprimăm un gînd, o intenţie, asta vrea să spună şi că o parte din noi înşine are şi ea cu adevărat această intenţie, că sîntem *sincer* nutriţi de ideea noastră, că noi credem în ea, orice s-ar întîmpla. Totuşi, nu credem că credem decît o parte din ceea ce credem şi nu credem că vrem decît o parte din ceea ce vrem : *voinţa nelămurită,* cea care scapă controlului nostru, pare a fi cea mai puternică, cea mai imperioasă. Ea este cea care desfigurează, contrazice intenţia limpede exprimată, ea este cea care învinge în cele din urmă, ea este cea care face istoria. Cum să ne dăm seama de contradicţiile noastre, să le facem cel puţin egale ? Ar trebui să realizăm, istoriceşte, în acelaşi moment, un fel de idee du-

blâ, o intenţie şi contrariul ei, să ştim că atunci cînd dorim un lucru, dorim şi (chiar cu

precădere) contrariul lui ; şi să aşezăm totul în contradicţia sa internă vie. Cîteva conştiinţe individuale constituie garanţii unui gen de adevăr. Care ? Greu de definit. în orice caz, a ceva care se opune Istoriei, în mod constant. Adevărul ar putea fi deci ceea ce este împotriva istoriei. Adevărul ort antiadevărul său. Cele cîteva conştiinţe individuale încearcă să rectifice aberaţiile Istoriei, pe care cei mai mulţi le consideră a fi dreptate şi adevăr. Mulţimii îi place să admită faptul dobîndit ; ea vrea să oprească, să nege Istoria, reclamîndu-se în acelaşi timp de la Istorie, să facă în aşa fel îneît să nu mai existe Istorie. Dar adevărul istoric fiind aberaţie, trebuie să credem că orice adevăr este transistoric. Dacă ne-am lua după Istorie, n-ar mai exista nici un punct de reper, am fi pur-taţi în voia valurilor „istorice", în voia vînturilor şi a mareeior, fără direcţie : sau am fi imobilizaţi în Istoria împietrită. Cred, totuşi, că există o stea polară ce ne poate ajuta să ne orientăm. Ea se află cu mult deasupra valurilor.

Joi.

Ciudat : duşmanii Istoriei fac, în cele din urmă, Istoria. Istoriciştii doar o justifică. Unde-ar găsi ei modelele unui adevăr, dacă n-ar crede că-1 găsesc în ei înşişi ? Să privească în afară, în jurul lor ? Dar în jurul nostru nu este decît eroare. N-avem noi sentimentul că nu găsim ceea ce căutăm, că nimerim mereu alături?...

Vineri,

Bine. Vrem, aşadar, contrariul a ceea ce vrem. Există o voinţă şi o antivoinţă ; o voinţă de ceva şi o antîvoinţă de ceva. Această antivoinţă se dezvăluie (căci noi rv-o cunoaştem, e ascunsă) în experienţa faptelor ; în contradicţia imediată pe care-o aduce.

Astfel : Revoluţia franceză declara că vrea să instituie (între altele) egalitatea. A instituit în mod ferm inegalitatea socială.

Ţarul se intitula „tătucul" poporului : de fapt, era călăul lui.

239

Creştinismul voia să statornicească milostenia, pacea. A întărit mînia, războiul perpetuu. A adus noi motive de uri.

Revoluţionarii cred că pot desfiinţa clasele : ei restabilesc o ierarhie mai dură.

Sîmbătâ.

(Continuarea contradicţiilor).

Poporul evreu este poporul „care nu poartă sabie" ; este poporul nonviolenţei, al păcii. Lumea i-a acuzat deci că aţîţă războaiele. Ei nu vor să cunoască nimic ; au fost deci acuzaţi că vor să domine lumea întreagă, Iar naziştii şi cei asemenea lor, care-i acuzau că vor dominaţia universală, îşi mărturiseau deschis, pe cont propriu, imperialismul.

Hitler declara că vrea să conducă poporul german la triumf, la cucerirea totală a lumii, la gloria cea mai înaltă : 1-a condus, cum ştim, la înfrîngere, la ruşine,, Ia moarte. Remarcabilă este precizia, siguranţa cu care 1-a condus într-acolo : cu o mînă de maestru ! Nici un gest greşit, nici o eroare, nici o secundă pierdută : ce extraordinară dibăcie ! Nu se putea lucra mai bine. Duşmanul cel mai înverşunat al Germaniei n-ar fi reuşit atît de perfect. Hitler a vrut ceea ce nu voia : voinţa lui era în contravoinţa lui ; dorinţa sa era antidormţa sa.

E-adevărat şi că a vrut să extermine popoare şi rase omeneşti întregi. Vai, aproape că a reuşit. Nu manifestase totuşi niciodată dorinţa de a le salva.

Despre progres : Se spune că „asta" nu mai merge. Se admite că „asta" nu merge. Totuşi (se mai spune) lucrurile merg mai bine ca înainte şi vor merge mai bine miine. în realitate, e întru totul evident că „asta" merge din ce în ce mai rău ; că condiţia umană este din ce în ce mai greu de suportat : că, mai ales de ia o vreme încoace, primejdiile sînt din ce în ce mai grave şi că viaţa universală n-a fost niciodată mai ameninţată ca astăzi : ştiinţa, este un lucru evident, care trebuia să aducă ocrotirea şi fericirea, ne-a adus nesiguranţa, nelinişti suplimentare, pe care nici un om nu şi le-ar fi pu-

240

tut închipui vreodată. De pe vremea patriarhilor, lucrurile mergeau „aproape" bine. în orice

caz, mai puțin rău. Mult mai bine ca azi, cu siguranță. Căci astăzi „asta"-merge cum nu se poate mai rău : n-avem decît să aruncăm o privire în jurul nostru. Să nu ne lăsăm înşelați de visele noastre, de propria noastră dorință de a fi înşelați, şi să ne uităm bine, dincolo de gîndirile instituite şi de doctrine : „asta" merge *din ce în ce mai* rău. Ştiu : cu cît „asta" merge mai rău, cu atît se va spune că „asta" merge mai bine. „Lucrurile merg totuşi ceva mai bine", „lucrurile merg din ce în ce mai bine" şi, din mai bine în mai bine, ajungem la ce e mai rău. Dacă se spune că „asta" merge totuşi mai "bine, înseamnă, fără discuție, că lucrurile nu pot merge decît din ce în ce mai rău.
Se spune că X... se odihneşte. Asta vroa să spună şi că X... doarme.
Apoi se va spune : cimitirul în care odihneşte.
Nu înțeleg cîtuşi de puțin de ce s-a suprimat personalul „se". De ce ? De ce ? Da, de ce ? De ce ?
Două categorii de oameni : a) cei care dau întotdeauna dreptate celui mai tare : este categoria majorității oamenilor. (A da dreptate celui mai tare înseamnă a da dreptate istoriei; a da dreptate celui mai tare, înseamnă şi a da dreptate celui care va fi, după cum se* apreciază, cel mai tare în curînd) ; b) cei care nu dau niciodată dreptate celui mai tare (şi spun că *Istoria* greşeşte). Această categorie e mult mai rară, n-are rost să mai subliniez acest lucru.
Duminică.
Mă gîndesc la Boris Vian ; la Gerard Philipe. Măr gîndesc la Jean Wall. Mă gîndesc la Carnus : abia km cunoscut pe Camus. Am vorbit cu el o dată, de două, ori. Cu toate astea, moartea lui lasă în mine un gol enorm. Aveam atîta *nevoie* de omul acesta drept. Era,, în mod cu totul firesc, în adevăr. Nu se lăsa luat de> curent ; nu era o morişcă ; putea să fie un punct de reper.
241
Moartea lui Emmanuel Mounier, acum zece sau doisprezece ani, lăsase în mine acelaşi gol. Ce Luciditate la Mounier ! (Mai filozof decît Camus.) în fiece lucru ştia să deosebească adevărul de fals, binele de rău, nu se lăsa nici el dus, el, care ştia să dea fiecărui fapt valoarea lui exactă, locul lui. Disocia, distingea, integra totul.
Iar apoi mă gîndesc la Atlan, care tocmai a murit. Unul dintre cei mai mari pictori actuali. Tot timpul „trebuia să ne vedem, foarte ourînd, negreşit". Nu ne vom mai vedea, li voi mai vedea tablourile, în fugă ; va fi în ele.
Mă tem de moarte. Mă tem că voi muri, fără îndoială, pentru că, fără să ştiu, doresc să mor. Mi-e teamă deci de dorința mea de a muri.
(Arts, 1960.)
ALTE PAGINI DE JURNAL
Cuvîntul „revoluție" e rău ales de către „revoluționari". El demască, inconştient, acțiunea revoluționară, care este ea însăşi sinonimă cu reacțiunea, deoarece, din punct de vedere etimologic, revoluția, cară vrea să spună întoarcere, se opune evoluției. Pentru mine, revoluția este restaurarea unei structuri sociale sau de stat arhe-tipice : autoritate, chiar tiranie, ierarhie, întărire, sub o formă aparent diferită, a puterilor conducătoare ; reabilitare a unei dominații şi a unui spirit de disciplină care se destinseseră pentru că limbajul tocit al elitei de ieri nu mai putea să le susțină.
„Un evreu nu-i om ca mine, spunea nazistul. Am dreptul să-1 ucid". „Un negru e o ființă inferioară ; pe deasupra, mă amenință, trebuie să-1 ucid !", spunea rasistul alb — căci, atunci cînd vrei să omori pe cineva, trebuie să te declari în stare de legitimă apărare. Pentru negri, în anumite regiuni africane, negustorul alb este întruparea răului, a nonumanului, a diabolicului. EI trebuie ucis. „Un burghez nu e cu adevărat un om ; sau e un om rău ori periculos : trebuie doborit", spun mieii-gînditori, mici-burghezi marxişti. Nu e oare burghezul, conform marxismului, cineva care şi-a pierdut, oarecum, umanitatea ? D. Brecht interpreta acest lucru *ad Htteram :* într-una din piesele sale, tiranii sînt nişte marionete gigantice cărora li se taie capul cu seninătate, căci sîngele nu curge din gîturile de carton ale marionetelor : să-i ucidem

pe burghezi, nu vă fie frică, ei nu simt nimic. Acelaşi autor a vrut să ne arate, într-o altă piesă, că e împotriva firii ca un om dintr-o clasă socială
243
inferioară să aibă sentimente prieteneşti pentru un altul, aparţinând unei clase superioare ; dacă se împrieteneşte, va crăpa din pricina asta, şi-şi va merita soarta. Creş-'tinii au crezut că trebuiau să-i omoare pe păgîni şi pe eretici : pentru că sînt stăpîniţi de Diavol ; deci dezuma-, 'îiizaţi. Pentru musulmanii furioşi, creştinii nu sînt oare, la rindul lor, nişte *clini* ? Şi aşa mai departe. Ai impresia că, dintotdeauna, religiile, ideologiile, sistemele de gîn-fdire de orice fel au avut drept unic scop faptul de a da oamenilor cele mai bune motive de a se dispreţui reciproc şi de a se omorî unii pe alţii.
Astăzi, evident, am reuşit în sfîrşit să „demistifi-căm" rasismele şi ne dăm seama că nobilele idealuri războinice erau pur şi simplu economice. Ce ne-am face dacă n-ar mai rămîne vreun *burghez* de ucis ; şi ■vreun *mic-burghez* de ridiculizat ? Şi micul-burghez nu e un... „mit", nu e o momeală; nu trebuie demistifi-rcat, deoarece este el însuşi... „demascat". Cum să născoceşti un ţap ispăşitor mai extraordinar ? El se află aici, în faţa ta, la îndemină, n-ai decît să împungi în îgrâmadă. Odinioară, vai, nimeni nu era evreu, nu era negru. Trebuia să-ţi găseşti evreul, negrul propriu. Astăzi, oricine poate fi acuzat că e un burghez sau un mic-burghez, dacă ideile lui nu sînt tocmai cele pe care le-aţi vrea, sau dacă nu vă place de el : mic-burghez, asocial, reacţionar, mentalitate burgheză, iată noile in-jurii, noile puneri la stîlpul infamiei. Iar acuzatorii sînt, cel mai adesea, tocmai mic-burghezii înnebuniţi. De pildă : X. şi Z., care sînt nişte mic-burghezi tipici, coloraţi cu lecturi marxiste — căci şi eu cred în „micul-iburghez"... şi îl urăsc...
Nu ce gîndesc oamenii mă interesează, ci să ştiu de ce gîndesc ceea ce gîndesc, motivele psihologice, particulare, care i-au determinat să adopte o gîndire sau -alta. Condiţionarea subiectivă e singura revelatoare — şi în mod obiectiv adevărată. Sentimentele lor sînt adevă-rate ; ideile lor, le suspectez. In spatele fiecărui gînd clar, în spatele fiecărui comportament raţional, se află o pasiune ascunsă.
244
Demistificarea este la modă. De ce n-am demistifica ceea ce rămîne de demistificat ?
în realitate, „intelectualii" — toţi aceşti *semiinte-lectuali* care se agită în acel domeniu cu frontiere imprecise, la jumătatea drumului dintre filozofie şi jurnalism — sînt o adevărată plagă a intelectualităţii : nici unul din ei nu valorează cît cel mai neînsemnat pedagog, de colegiu ; nici unul, încă şi mai puţin, nu valorează cît cel mai mărunt cercetător de laborator. Şi, cu toate acestea, iată-i dînd din mîini şi din picioare, împău-nîndu-se, sporovăind, scribălind din cafenea în cafenea.,, dintr-o sală de redacţie în altă sală de redacţie, mici-burghezi agitaţi ai gîndirii, urmăritori vrînd să fie urmaţi, cranii umplute cu cîlţi, îndopîndu-i pe alţii la* rîndul lor, anticonformişti conformişti, minţi confuze crezîndu-se lucide : muşte la arat; remorcaţi, ar vrea să remorcheze şi ei ; slabi şi tiranici, judecători lipsiţi de clarviziune, dojenesc,, excomunică, vor să impună o gîndire totuşi instabilă întrucît e pe jumătate moartă, dirijată fără ca măcar să-şi dea seama, iar dorinţa lor de dominaţie „în spirit", „intelectualiceşte" şi sub masca celor mai bune motive, este cu atît mai mare cu cît sînt ei înşişi dominaţi, la cheremul cîtorva mari tirani care n-au decît să ridice regeşte degetul mic pentru a schimba cursul lucrurilor, faţa istoriei, fără să le pese de sfaturile lor, de legile istorice stabilite, de analizele lor răsturnate : rolul micilor-intelectuali **nu-i** oare acela-de a găsi noi justificări ?
Căci, printre obsesiile semiintelectualilor se află *Istoria :* „a fi în pas cu Istoria". Istoria, care era, pînă nu de mult, cunoaşterea evenimentelor trecutului, a devenit o ştiinţă a prezentului şi a viitorului, tehnică a profeţiilor, Biblie scrisă şi nescrisă, Lege, Divinitate, Mit : şi mit cu atît mai puternic cu cît înşişi demistifi-catorii nu numai că-1 tolerează, ci vor să ni-1 impună. Istoria e un mit pentru ei, tocmai pentru că micii-intelectuali neputincioşi, visînd puterea, nu fac istoria : nici măcar justificările evenimentelor nu sînt inventate de ei. Sînt lansate una sau

două lozinci, în secret secretate de doi sau trei secretari anonimi ai marilor şefi, în birourile închise de propagandă ale guvernelor sau*
245
ale altor organisme directoare. Micii-intelectuali le înregistrează, îşi închipuie că toate acestea vin de la ei înşişi, le dezvoltă, fac din ele articole, conferinţe, cursuri, cărţi, doctrine. Aşa se răspîndesc justificările, în felul acesta umplu ele lumea, astfel li se uită sursele. Muştele de la arat pot sluji totuşi la ceva.
Iar Istoria se face, în afara legilor : şeful de stat X îl întîlneşte pe şeful de stat Z, care se întîlneşte cu şeful de stat W, care-1 vede pe şeful Y şi aşa mai departe. Ei hotărăsc cu privire la orientarea generală a „Istoriei" între ei. Nu depindem decît de ei. Sîntem ia cheremul lor.
Cei mai mulţi dintre ei sînt nişte aghiotanţi, pe jumătate ignoranţi, mai mult sau mai puţin bădărani şi aspri (dacă nu cumva sînt prea fini — fapt care-i face slabi şi răi şefi), care n-au complexul Istoriei ca micii-întelectuali, pentru că, în ce-i priveşte, ei sînt cu adevărat puternici şi creează evenimentele.
Unii dintre micii-intelectuali stăpîniţi de *libido do-minandi* se amestecă şi în teatru. Ei predică un teatru *didactic,* bineînţeles, excelent mijloc de a acţiona asupra celorlalţi, de a exercita o influenţă. Dar aceşti sta-linişti sau aceşti calvinişti nu scriu ei înşişi piese de teatru : ei nu constituie decît un grup restrîns de tineri doctori şi pedanţi — cu revista, cu cercul, cu dezbaterile lor, cu intrările lor în alte cîteva publicaţii. Nu le place prea mult un lucru sau altul; îl urăsc mai ales, se-nţelege, pe „micul-burghez".
Ei i-au apărat, ca să-i cîştige de partea lor, şi i-au cîştigat, pe doi sau trei autori. Cine sînt „mic-bur-ghezii" ? Dumneata, eu, toţi cei care, ca şi mine, au refuzat să se lase duşi şi să le facă jocul, în ciuda unor stăruitoare propuneri, şi care sînt şi rivalii literari ai acestor doi sau trei autori. Sub masca unei „nobile ideologii" (pe care au asimilat-o, însă care nu le datorează nimic), nu e vorba, în fond, decît de o meschină rivalitate literară la acei autori care-şi pot îngădui să-i respingă pe toţi ceilalţi în numele religiei lor, la care, de altfel, abia s-au convertit; iar, la aceşti doctori, de acea voinţă de putere despre care am vorbit. Aceiaşi doctori îmi luaseră deopotrivă, la început, apărarea, cu înflăcărare : apoi, întrucît n-am vrut să mă supun de tot
246
şi să-i urmez în ambiţiile lor educative, au devenit, brusc, duşmanii mei înverşunaţi. E-adevărat şi că eu îi atac. îşi închipuie atunci că dacă îi repudiez pe ei, micii-intelectuali, de fapt îi contest pe *intelectuali,* căci nu pot exista, evident, alte încarnări ale intelectualităţii decît ei înşişi, mă tratează, în mod public, drept „pouja-dist", după numele, cred, al altui doctor ale cărui dogme ar fi diferite de ale lor.
Ah, dacă acei oameni ar avea puterea, măcar o da:â în viaţa lor : ce ravagii, ce revărsare de putere, ce autodafeuri ! Teatrul de educaţie s-ar dezvolta oficial... iar cine spune educaţie, spune şi „reeducare" pentru cei ce refuză să fie educaţi... supravegherea..., ocna...
Nu-i nimic de făcut, orice s-ar întîmpla, nu pot avea lipsa de modestie de a pretinde să-i *educ* pe contemporanii mei. Eu nu instruiesc, ci depun mărturie ; nu explic, încerc să mă explic. Nu scriu teatru' pentru a povesti o întîmplare. Teatrul nu poate fi epic..., deoarece e dramatic. Pentru mine, o piesă de teatru nu constă în descriorea desfăşurării acestei întîmplări : ar însemna să fac un roman sau un film.
O piesă de teatru este o construcţie, alcătuită dintr-o serie de stări de conştiinţă sau de situaţii, care se intensifică, se densifică, apoi se înnoadă, fie pentru a se deznoda, fie pentru a sfîrşi într-o încîlceală de nesuportat.
Şi pentru ce toată această dezbatere ?
Cu cit trăiesc mai mult, cu atît mă simt mai legai de viaţă, evident. Mă afund în ea din ce în ce mai mult, sînt agăţat, încleiat, prins. Mănînc, mănînc, mă-nînc : mă simt greoi, adorm în densitate. Altădată, eram o lamă de cuţit despicînd lumea, străbătînd existenţa. Universul nu

mi se mai pare uimitor, neobişnuit, neaşteptat, ca odinioară. îmi pare cu totul „natural". Cît de greu mi-ar fi să mă smulg din el ! M-am obişnuit în el ; m-am obişnuit să trăiesc. Sînt din ce în ce mai puțin pregătit să mor. Cît de dureros îmi va fi să mă desfac de toate aceste legături acumulate în timpul unei vieți întregi. Şi nu le mai am pentru prea multă vreme, fără îndoială. Cea mai mare parte a traseului e

parcursă. Trebuie să-ncep de pe-acum să desfac, unul cîte unul, toate nodurile.

Existența a devenit un vis obsedant, permanent ; ea „face pe adevărata" ; pare realistă. Visezi adesea greoi, prins în visul tău... Eşti trezit brusc, eşti smuls din el. Acest vis al existenței universale, acest vis despre „mine", despre „mine şi ceilalți", de care n-o să-mi mai .aduc aminte. „Ce am visat ?", „Cine eram ?", îmi spun adesea trezindu-mă cu amintirea nelămurită a unor lucruri atrăgătoare, pasionante, *imjjortante,* care au şi fugit cu toate că încerc să le prind, care se scufundă în noaptea uitării pentru totdeauna, nelăsîndu-mi decît părerea de rău că nu-mi mai pot aduce aminte. Smuls dintr-o dată „realului", apare acest vis — voi muri : nu-mi voi mai aminti de teatrul acesta, de lumea asta, de iubirile mele, de mama, de soția, de copilul meu. „Eu" nu-şi va aminti. Iar „eu" nu va fi „eu". Totuşi, acestea toate vor fi existat. Nimic nu poate împiedica existența să fi existat, să fie înscrisă undeva ori să fie substanța asimilată a tuturor transformărilor viitoare.

AM FĂCUT EU, OARE, ANTITEATRU ?

Cred că, în istoria artei şi a gîndirii, a existat, în fiecare moment viu al culturii, o „voință de înnoire". Aceasta nu caracterizează numai ultimul deceniu. întreaga istorie nu-i decît o suită de „crize" -— de rupturi, de negări, de opoziții, dar şi de încercări de întoarcere la poziții abandonate (însă cu noi puncte de vedere, altminteri întoarcerile ar fi „reacționare" sau „conservatoare"). Dacă e „criză", este stagnare, împietrire, moarte. Orice gîndire, orice artă este agresivă.

Şi romantismul era o voință agresivă de înnoire : simpla dorință de a-1 uimi pe burghez, bătălia lui *Her-nani,* manifestele romantice despre felul de a concepe şi exprima un adevăr opus adevărului universal al ■clasicismului, şi mai ales operele înseşi în care se afirma un nou sistem de expresie (un nou „limbaj", cum s-ar spune astăzi), totul exprimă limpede o voință de înnoire şi o înnoire foarte reală.

Parnasianismul se opunea romantismului încercînd o întoarcere la un nou clasicism ; simbolismul se opunea parnasianismului ; naturalismul simbolismului şi aşa mai departe. Istoria literară ne-o spune foarte bine — la nivelul învățămîntului secundar.

Istoria artei.

Fiecare mişcare, fiecare generație nouă de artişti aduce un nou stil, ori încearcă să-1 aducă, pentru că constată, în mod lucid sau nelămurit, că un anumit fel de a spune lucrurile e epuizat şi că trebuie găsit un fel nou de a le rosti, sau că vechiul limbaj tocit, ve-

chea formă trebuie să explodeze pentru că a devenit incapabilă să cuprindă noile lucruri care sînt de spus.

Ceea ce reiese deci din operele noi este, mai întâi, constatarea că ele se diferențiază net de operele precedente (dacă a existat căutare din partea autorilor, evident, şi nu imitație, stagnare). Mai tîrziu, diferențele se vor atenua, şi atunci, mai ales asemănările cu operele vechi, constatarea unei anumite identități şi a unei identități sigure vor putea precumpăni, toată lumea se va recunoaşte în ele şi totul va sfîrşi prin a se integra în... istoria artei şi a literaturii.

Se poate pretinde, ştiu, că, la urma urmelor, poate că nu există nimic nou. Că n-a existat nici un curent nou de idei în ceea ce am făcut noi. Cred că este încă prea devreme ca să ne dăm seama dacă a existat sau nu ceva nou. Dar poate că, prin anumite aspecte ale operelor noastre,

ne alipim existențialismelor; continuăm, poate, fiecare cu părticica lui, marea revoluție artistică, literară, a gîndirii, care a început către 1915 sau 1920, care nu e încheiată încă şi care s-a exprimat în descoperirile ştiințifice noi, în psihologiile abisale, în arta abstractă, în suprarealism etc. — nu ştim, nu putem încă şti dacă sîntem sau nu făuritorii unei transformări a mentalității, nu există încă o îndestulătoare perspectivă pentru a o putea judeca.

Arhitecturi de clişee.

Dar, încă o dată, în nou există vechi, şi cred chiar că acest „vechi" ireductibil este poate permanentul, fondul permanent al spiritului uman care tocmai el poate da greutate, valoare, o garanție că nu se află în afara tuturor lucrurilor, ci în continuarea unei realități fundamentale, care se schimbă în accidentele ei, întrucât este omenească, dar nu se schimbă în esență : operele romantice nu sînt atît de „esențialmente" diferite, la urma urmelor, de operele clasice ; prin intermediul unor sisteme de expresie deosebite, al unor „limbaje" diferite, ceea ce este fundamental uman rămîne... şi deosebirile nu sînt decît un lucru mărunt de la un deceniu la altul, de la o jumătate de secol la alta ; metamorfoza istorică este înceată ; transformările vizibile cer mult mai multă vreme.

250

Dacă, în ceea ce am încercat să facem, este totuşi ceva cît de cît perceptibil, aceasta este denunțarea, în anumite opere ale noastre, a zădărniciei, vacuității, irealității ideologiilor ; am constatat, poate, sfîrşitul ideologiilor de dreapta, de stînga, de centru. Nu-mi place cu-vîntul criză sau critică a limbajului, sau a limbajului... burghez. Asta înseamnă să priveşti lucrurile pe o latură greşită, oarecum din afară. Este vorba mai degrabă, de pildă, de constatarea unui soi de criză a limbajului — cuvintele nemaiânsemnînd nimic, sistemele de gîndire nemaifiind ele însele decît nişte dogme monolitice, nişte arhitecturi de clişee ale căror elemente sînt cuvinte ca națiune, independență națională, democrație, luptă de clasă, ca şi Dumnezeu, socialism, materie, spirit, personalitate, viață, moarte etc.

Sistemele de gîndire, *din toate părțile,* nemaifiind de-cît nişte alibiuri, decît ceea ce ne ascunde realul (încă un cuvînt clişeu), ceea ce ne canalizează în mod irațional pasiunile, este evident că personajele noastre sînt nebune, nefericite, pierdute, stupide, convenționale, şi că vorbirea lor e absurdă, că limbajul lor e dezagregat, ca şi gîndirea lor. Noi experimentăm în acest moment, mi se pare, aventura reînnoită a Turnului Babei.

Nişte „artiişti".

Şi iată, poate, mesajul, un mesaj antimesaj, pe care-1 va fi adus, drept mărturie veridică despre epoca noastră, *Aşteptîndu-l pe Godot,* a lui Beckett, ca şi micile piese ironic tragice şi insuficient cunoscute ale lui Jean Tardieu, ca şi primele piese ale lui Roger Vitrac, ca exploziva *Akara* de Weingarten, şi ca, mai ales, *Parodia, Toți împotriva tuturor, Marea şi mica manevră,* ale lui Adamov ; aceste trei opere sînt de un adevăr obiectiv, de o luciditate şi de o justețe extreme. Adamov şi-a renegat aceste trei opere, bineînțeles, el vrea să aibă o credință. Dar viitorul va fi cel care ne va spune, mai bine decît Adamov, dacă acesta a avut sau nu dreptate să le renege.

Şi ce rămîne fundamental, permanent, în aceste opere noi, printre ruinele sistemelor de gîndire *de toate soiurile* (şi nu numai ale celor din cutare sau cutare societate) ? Deriziunea, angoasa, dezordinea în stare pură,

251

teama — adică realitatea umană esențialmente tragică, pe care, din cînd în cînd, o doctrină, o credință reuşesc să o mascheze.

Tocmai de aceea putem (şi trebuie) să fim în acelaşi timp noi şi vechi. Teatrul nostru depune mărturie, poate, despre această criză (resimțită fizic mai mult decît teoretic, căci, la urma urmelor, sîntem nişte „artiişti") *universală* a gîndirii, a certitudinilor.

Neobişnuitul.

Adaug că voiam, apucîndu-mă de scris, desigur, desigur, „să fac ceva nou" ; dar că nu ăsta era

ţelul meu, voiam mai ales să spun nişte lucruri şi căutam, dincolo de cuvintele obişnuite, sau prin, sau în ciuda cuvintelor obişnuite, să le spun. S-a considerat că făceam „avangardă", că făceam „antiteatru" — expresii vagi, însă, constituind într-adevăr dovada că făcusem ceva nou,
înnoirea tehnică ? Poate în încercarea de a amplifica expresia teatrală, făcînd să joace decorurile, accesoriile, şi un joc simplificat, despuiat, al actorului. Actorii au ştiut să găsească un stil mai firesc şi mai excesiv în acelaşi timp, un joc ţinîndu-se între personajul realist şi marionetă : neobişnuiţi în firesc ; fireşti în neobişnuit.
Zece ani... e prea puţin pentru a şti dacă ai făcut cu adevărat ceva. N-o voi şti deci niciodată. Pot muri aşadar cu iluzia că voi fi făcut ceva.
Insă pot afirma că nici publicul, nici critica nu m-au influenţat.
Răspuns la o anchetă publicată în *VExpress,* 1 iunie 1961,

«PENTRU A-I APAR A
PE ROLAND DUBILLARD, WEINGARTEN SI PE ALŢI CÎTIVA»

Mă uimesc adesea indignările vehemente ale unor critici dramatici sau literari. Mă distrez de asemenea vă-zîndu-i cum lovesc cu pumnii în gol, căci, trecînd ade-secri pe lîngă lucruri, îşi ratează în mod evident scopul. Nu înţeleg deloc nici de ce nu se indignează, de pildă, pentru că partizanii păcii devin, cînd lucrul acesta le convine, partizanii războiului ; cînd văd că nişte suflete simţitoare care protestaseră împotriva bombei atomice tac, de teamă sau de admiraţie, atunci cînd, în numele păcii, se produce explozia unei bombe atomice mai puternice decît toate celelalte Ibomfoe ce provocaseră filantropica lor dezaprobare ; nu sînt indignaţi nici cînd ştiu că sînt persecutaţi prietenii celui care a scris că trebuie să-i stimăm chiar şi pe cei ce nu gîndesc ca noi ; dacă lumea se indignează pe drept cu-vînt pentru că e torturat un om, ea aprobă terorismele şi admite ca oraşe întregi să fie închise cu ziduri, ca nişte ţări să fie zdrobite în numele fericirii sau al libertăţii ; în numele raţiunii este aprobată declanşarea isteriilor colective şi vedem cum ura şi furia îndobitocesc „inteligheţia" împotmolită în labirintul contradicţiilor şi incoerenţei sale. Moartea înhaţă făpturile omeneşti la toate răspîntiile ; dorul, tristeţea, teama, neputinţa de a iubi, plictisul rod de asemenea inimile ; partizanii libertăţii devin temniceri ; bunii apostoli încearcă, sub nobile travestiuri, să-şi potolească invidiile şi geloziile cu preţul oricărei catastrofe ; ne prefacem că ne e milă de asasinaţii şi de victimele propriei noastre cauze, scuipăm peste victimele celorlalte cauze ; trişăm, trişăm ; adevărul e socotit mincinos ; nu mai poate fi văzut; raporturile dintre oameni se degradează ; lumea

e în delir, nimic n-o mai poate reţine pe acest tobogan al nebuniei ; planeta e gata să sară în aer, iar criticul — neindignîndu-se de toate acestea — e indignat văzînd că poeţii sînt indignaţi din cauza asta, sînt indignaţi văzînd că operele acestora oglindesc incoerenţa şi o denunţă, cu înseşi imaginile incoerenţei şi ale delirului.
Nişte opere dramatice *vorbiseră* deja despre absurd, despre disperare, despre suferinţă. Spun : vorbiseră despre ele. Alte opere, mai recente, precum cea a lui Roman Weingarten, *Doicile,* care se joacă în acest moment, nu mai vorbesc despre suferinţă : ele sînt expresia însăşi a suferinţei ; piesa lui Weingarten este suferinţa însăşi şi frica, trăite şi vii, îngrozitoare, sîngeroase, împreună, totuşi, şi amestecîndu-se cu privirea lucidă **şi** ironică a poetului care biciuieşte şi dă astfel o violenţă mai mare nenorocirii care devine comi-că, **grotescă,** grandioasă, pentru că este sinistră şi prostească. Ceea ce se numea unitatea de acţiune este distrusă în **folosul** unui alt fel de construcţie : progresiunea dramatică rezultă (şi Weingarten aduce ceva nou şi în această privinţă) din înlănţuirea imaginilor obsesionale, din limbajul gesturilor, din libertatea jocurilor de scenă care o iau înaintea cuvântului devenit un simplu susţinător al imageriei dinamice. Mi se pare că există, în teatru (la Amos Kenan, la

Weingarten, la Roland Dubillard) o evoluție foarte interesantă a expresiei dramatice, ajungînd la anularea literaturii, spre cel mai mare bine al forței teatrale. Acelaşi proces a avut loc în pictură, în poezie. Lamartine *vorbea* despre durere, despre melancolie. Era un retor. Mai tîrziu, o dată cu marii simbolişti, cu neosimboliştii, cu poeții moderni, poezia devenise ea însăşi durere, melancolie sau delir. Limbajul discursiv explodase complet devenind imagine, expresie directă, oglindă sfărîmată sau nu. Tocmai această pu^ ritate a expresiei, degajată de ceea ce îi este impropriu, de literatură, filozofie, discurs, pare s-o atingă astăzi teatrul, cu autori mergînd de la Boris Vian la Weingarten, la Dubillard.

Desigur, a nu fi „în toate minţile", adică a nu scrie piese „amuzante" sau „pozitive" nu e întotdeauna bine văzut : i se reproşează poetului că este „nevrozat[1]', iâiă să se bage de seamă că adevărul sălăşluieşte tocmei în

nevrază. Nevroza asta nu e desigur nemotivată. Ar trebui să vorbim despre liniştea de spirit a imbecililor, adică despre inconştiența lor calmă, despre orbirea lor, despre surditatea lor în mijlocul catastrofelor.

De fiecare dată e-acelaşi lucru : poeții îi scutură pe oamenii care dorm în timp ce casa arde, iar cei amorțiți ii ocărăsc, nu de tot treziți din somnul lor.

Dar poeții gîndesc, închipuiți-vă ; iar limbajul gîn-dixii lor e chiar acela al poeziei, dincolo de schemele filozofilor, limbaj de încercare, de cutezanță, de căutare, da "descoperire, surprinzînd adevărul pe viu. Printre morți şi dogmatici, sînt prezenți cîțiva artişti care se opun. morții, dogmelor, celor ce nu vor să înainteze, fie din trîndăvie, fie dintr-o înverşunare criminală; căci viața e mai largă docît inteligența îngustă a ideologilor, realitățile sînt mai complexe decît schemele, soluțiile sînt copleşite de probleme.

Dacă piesa lui Weingarten este, cum am văzut, expresia exactă şi justificată a terorii, piesa admirabilă a lui Roland Dubillard *(Naive rîndunici,* la Theâtre de Poche) este cea a suferinței de a trăi fără să poți iubi, de a trăi fără țel sau pentru false țeluri. Ce să facem cu o astfel de viață care ne îmbătrîneşte, de a cărei plictiseală nu putem scăpa? Este şi o piesă a mîniei, a unei mînii care se sfarmă de zidurile imposibilului. Această mînie nu e cîtuşi de puțin mînia fără temei din *Pacea duminicii* a lui John Osborne şi cea din atîtea alte actuale nerozii englezeşti, pe care jalnica critică tînără engleză le apără, din patriotism, din motive politice, sau mediocritate de spirit.

Cit de mult aş vrea să pot da seama despre frumusețea acestei opere, cu precizia, cu puterea prin care Dubillard vorbeşte despre atrocitatea plictisului. Căci nu te plictiseşti la această piesă despre plictis ; nici nu rîn-**jeşti,** plîngi poate, deşi opera aceasta nu are nimic sentimental. Dubillard nu bate pasul pe loc nici o clipă, interesul spectatorului nu slăbeşte niciodată. încerc să cunosc ştiința cu care autorul face să se dezvolte cruzimea plictisului, cu care el o intensifică, o densifică, o încercuieşte, o face să izbucnească.

Sint prezente împreună nişte personaje ce se iubesc puțin şi se urăsc mult, care vor să se despartă şi nu se pot'lipsi unele de altele ; ele se detestă cînd sînt îm-

preună, suferă de absența celui sau celei care, în cele din urmă, evadează către un nou deşert, poate, al plictisului- Iar cei care evadează le par, celor care rămîn[r] că au fost singurii care mai puteau să-i salveze.

Insă acest fel al lor de a se agăța unii de alții, de a vrea să se agate unii de alții, de a-1 urî pe cel aflat de față, de a visa, în disperare, la cei care nu mai sînt prezenți, toate acestea dau o acuitate nevoii lor de dragoste care este în pericol şi lămuresc pe spectator cu privire la sărăcia în care trăim.

Da, am luat obiceiul de-a rîde de ceea ce trebuie să provoace plînsul, şi rîdem, cel puțin la început. Trebuie să spun de asemenea că, tocmai pentru că nu se petrece nimic, totul trece şi că atîtea lucruri se petrec şi că tabloul deriziunii şi al tragicului este complet. '

„Gagurile" vizuale de un comic sumbru sînt numeroase. Dialogul care, la început, este alături de personaje şi în afara discuției ca şi cum aceste personaje ar vrea să-şi ascundă lor înşile propria

dezordine (dar „lapsusurile" şi gesturile necontrolate sînt prezente, revelatoare, demascînd drama), se precizează dintr-o dată, personajele vorbesc, se expun şi totul se înnoadă din nou într-un fel foarte încurcat.
S-a scris că piesele lui Dubillard şi ale lui Wein-garten seamănă cu piesele mele. Sînt măgulit de acest lucru. Trebuie să precizez totuşi că ele nu pornesc de la mine. Am citit o operă de Weingarten în 1953. Din fericire, căci dacă aş fi citit-o mai devreme, m-aş fi putut întreba dacă ceea ce scriu nu e influenţat de el. L-am văzut, tot în 1953, pe Roland Dubillard jucînd un „sketch" de-al lui la teatrul din Cartierul Latin : am recunoscut o rudă.
S-a putut spune de asemenea că piesa lui Boris Vian, *Constructorii Imperiului* este inspirată de piesa mea, *Cum să te descotoroseşti.* Nimeni, în realitate, nu se inspiră din nimeni, decît din propria sa persoană şi din propria sa nelinişte.
Dar e neîndoielnic că, dacă sîntem mai mulţi cei care vedem lucrurile într-un fel asemănător, dacă unii îi confirmă pe ceilalţi, dacă se deseneazi un stil, acest lucru se întîmplă pentru că ceea ce scriem are ceva adevărat, ceva care e condus cu obiectivitate.
256
Unii pot să se bucure sau nu de asta, dar nu se poate face nimic împotriva unei mişcări care se dezvoltă împotriva unei expresii *libere* şi *spontane* — dincolo 'de dirijismul pionilor şi popilor laici — a unui adevăr al timpului, a unei arte vii.
Aşa se nasc şcolile, fără şefi, fara conducători de şcoală.
(Combat, decembrie 1961.)

ÎN LOC DE POSTFAŢA

în Stemele oraşului, *putem afla, cred, una dintre cheile esenţiale ale gîndirii lui Kafka. Este vorba acolo despre o interpretare, pe cit de scurtă pe atît de pă,~ trunzătoare, a legendei TurrmMi babilonian. De ce trebuie distrus Turnul, conform acestei interpretări ? De ce provoacă el nânia cerească ? Nu, cum s-ar putea crede, pentru că oamenii au vrut să construiască Turnul, ci, dimpotrivă, pentru că nu mai vor cu adevărat să-l construiască : oamenii se dezinteresează de scopul pe care' şi-l propuseseră, totuşi, ei înşişi. Ei s-au oprit din drum şi se organizează pentru un provizorat pe oare vor să-l facă să dureze cit mai mult cu putinţă. Ei se gîndesc prea mult „la stîlpii indicatori, la tălmăcitori, la adăposturile pentru lucrători". Se ivesc conflicte* i *..fiecare breaslă voia să aibă ciosvîrta cea mai frumoasă" şi în legătură cu asta urmează „lupte sînge-toase'". Nişte'- ţeluri secundare maschează aşadar Ţelul principal, iar preocupările pentru înfrumuseţarea ora-$ului şi pentru confort fac, în cele din urmă, să se piardă cu totul din vederea esenţialului problema sco-purilor ultime. Scopul este uitat: nu se mai ştie de* ce *s-a poruncit construirea Turnului, omenirea s-a împotmolit, s-a rătăcit într-un labirint, labirintul lumii.*
Tema aceasta a omului rătăcit în labirint, fără fir conducător, este primordială, cum se ştie, în opera lui Kafka : doică omul nu are un fir conducător, este pentru că el însuşi nu mai voia să-l aibă. De unde sentimentul lui de vinovăţie, neliniştea lui, absurditatea istoriei. Este absurd ceea ce nu are un scop: iar acest scop final nu se poate afla decît dincolo de *istorie, el este ceea ce trebuie să călăuzească istoria omenească, adică să-i dea*
258
semnificaţia. Vrem-nu vrem, acest fapt dezvăluie caracterul profund religios al întregului Kafka; rupt de rădăcinile sale religioase sau metafizice, omul e pierdut, întregul său demers devine smintit, inutil, înăbuşitor.
Dar pentru ce suferă omul kafkian ? Pentru că, la urma urmelor, el există pentru altceva declt pentru confortul material, decît pentru ceea ce e trecător: adevărata lui vocaţie, de la care s-a abătut, nu poate fi decît căutarea necoruptibilului. Lumea pe care o denunţă Kafka e lumea desacralizată; tocmai aceasta e lumea fără Ţel; in labirintul întunecos al lumii, omul nu mai caută decît în mod inconştient şi pe pipăite o dimensiune pierdută, pe care nici măcar n-o mai poate întrevedea.
Fără îndoială, Kafka nu privea cu ochi buni o anumită identificare socială a omului cu o funcţie alie-nantă, cea care jigneşte, respinge o întreagă parte (considerată esenţială de către Kafka) a fiinţei umane. Într-adevăr, atunci cînd generalul sau judecătorul, sau funcţionarul de birou e redus la funcţia lui de general (sau de judecător etc), la uniforma lui; cînd se culcă în uniformă, cînd nu mai visează decît uniformă, cînd nu mai ştie că e şi altceva decît o uniformă; cînd funcţionarul de birou nu mai e

decît o maşină de înregistrat cereri; cînd fiecare din noi este împiedicat să fie altceva decît o „funcţie" în administraţie, el este dezumanizat sau despiritualizat. Insă întrucît realitatea profundă a omului, libertatea lui, deşi supusă jignirilor, nu poate fi cu totul necunoscută şi distrusă, ea se răz-umanizat sau dezpiritualizat. însă întrucît realitatea împotriva cetăţii, şi tocmai ea va fi aceea („pumnul[a] „stemelor oraşului") care va sfîrşi prin a distruge cetatea. Organizarea cetăţii nu poate fi adevăratul, ultimul Scop; ea poate (după părerea lui Kafka, dacă-l înţeleg bine), cel mult, să fie unul dintre mijloacele folosite în vederea Scopului care este realizarea personalităţii pluridimensionale a fiinţei umane : omul nu e

259

inginerul, mecanicul, pîndarul, primarul, notarul etc, el este cel care doar îndeplineşte, între altele, *funcţia de mecanic etc, funcţie care nu-l cuprinde, care nu poate sâ-l absoarbă în întregime.*

Apărut In
Cahiers Madeleine Renaud — Jean-Louis Barrault,
sub titlul „In stemele oraşului..."
octombrie 1957.

DINCOLO DE TEATRU

UN PORTRET ANECDOTIC **AL. LUI BRANCUŞI**

L-am cunoscut personal pe Brâncuşi foarte tîrziu, în cei din urmă ani ai vieţii sale, la pictorul Istrati, al cărui atelier se afla în Impasse Ronsin, chiar în faţa celui al sculptorului, despărţit de o străduţă de un metru lăţime.

„Cine-i Ionescu ăsta care scrie piese de teatru ?", îl întrebase Brâncuşi pe Istrati. „Adu-mi-1 într-o seară, vreau să-1 cunosc."

Bineînţeles, admiram de multă vreme operele maestrului. Auzisem vorbindu-se şi despre om. Ştiam că era arţăgos, nu prea binevoitor, cicălitor, aproape crud. Ii alunga, acoperindu-i de injurii, pe negustorii sau colecţionarii care veneau să-1 vadă pentru a^-i propune să-i cumpere sculpturile. îi îndepărta, ameninţîndu-i cu bîta, şi pe admiratorii sinceri şi naivi care-1 supărau. Existau, totuşi, cîţiva rari privilegiaţi şi privilegiate pe care Brâncuşi, neputînd trăi mereu cu totul singur, îi primea şi îi răsfăţa: aceştia sau acestea erau invitaţi să ia parte la mesele lui, în acelaşi timp fruste şi rafinate, în alcătuirea cărora intrau un nemaipomenit iaurt pe care Brâncuşi îl pregătea el însuşi, varză crudă acrită, castraveţi săraţi, mămăligă şi şampanie, de pildă. Uneori, după desert, cînd era foarte bine dispus, Brâncuşi făcea o demonstraţie de dans al pîntecelui, înaintea vizitatoarelor sale care savurau cafeaua turcească.

Am apucături rele. Acesta-i, fără îndoială, motivul pentru care nu sufăr relele apucături ale altora. Am şovăit îndelung pînă să mă duc să-1 văd pe Brâncuşi : îmi era de-ajuns să-i contemplu operele, cu atît mai mult cu cît îi cunoşteam teoriile fundamentale, foarte ■adesea spuse celor ce-1 ascultau, foarte des repetate

261

de aceştia. Mi s-a adus la cunoştinţă ura, disprețul lui faţă de sculptura „biftaourilor", pe eare-am numit-o astăzi sculptura figurativă, adică aproape toată sculptura cunoscută de la greci pînă în zilele noastre. Ştiam că-i era dragă formula asta şi că-i plăcea foarte mult s-o lanseze în capul oricui îl asculta. Pitorescul persoanei sale nu mă atrăgea în mod deosebit : nu mai voia să dea mîna cu Max Ernst pentru că acesta, susţinea Brâncusi, l-ar deochia şi pentru că l-ar fi făcut să cadă şi să-şi scrîntească glezna, uitîndu-se cu ură la el. Şi Picasso îl scîrbea pe Brâncusi, căci, după acesta din urmă, „Picasso nu făcea pictură, ci magie neagră", într-o seară de iarnă, mă dusesem în vizită la Is-trati. Stăteam aşezaţi în tihnă în jurul 6obei, cînd uşa se deschise. Brâncusi intră : un bătrînel de optzeci de ani, cu reteveiul în mînă, îmbrăcat în alb, pe cap cu o căciulă înaltă de blană albă, cu o barbă albă de patriarh *şi,* firește, „cu ochii sclipind de răutate", cum ne spune, aşa de bine zicala. Se aşează pe un scăunel, îi fui prezentat. Se prefăcu că nu mi-a înţeles numele. Ii fu repetat, de două sau de trei ori. Apoi, arătîndu-mă cu capătul bățului :

— „Ce face la viaţa lui ?"

— E autor dramatic ! răspunse Istrati, care-1 prevenise totuşi.
— „Ce e ?" întrebă iarăşi Brâncusi.
— „Scrie piese,... piese de teatru !"
—■ „Piese de teatru ?" se miră Brâncusi.
Apoi, întorcîndu-se triumfal către mine şi privin-du-mă în faţă :
—• „Eu, unul, urăsc teatrul. N-am nevoie de teatru. Mă doare-n cot de teatru !"
— „Şi eu îl urăsc şi mă doare-n cot de el. Doar ca să-mi bat joc de el scriu teatru. E singurul motiv" îi spusei.
Mă privi cu ochiul lui de bătrîn ţăran şiret, surprins, neîncrezător. Nu găsi pe loc o replică destul de jignitoare. Reveni la atac după cinci minute :
— „Ce credeai despre Hitler ?" mă întrebă el.
— „N-am o părere despre treaba asta" răspunsei eu cu nevinovăţie.

— „A fost un om de ispravă !" strigă el, ca pentru a-mi arunca o sfidare. „Un erou, un neînţeles, o victimă !"
Apoi, se avîntă într-un extraordinar, metafizic, confuz elogiu al „arianismului".
Istrati şi soţia lui erau la pămînt. Eu nu mă urnii din loc. Ştiam că, pentru a-şi întărită interlocutorii, contrazicînd ceea ce credea că este gîndul lor, îşi manifestase, rînd pe rînd, cînd ura faţă de nazism, cînd cea faţă de democraţie, de bolşevism, de anticomunism, de spiritul ştiinţific, de modernism, de antimodernism şi aşa mai departe.
închipuindu-şi, poate, că avea de-a face cu un admirator naiv, lacom de cea mai neînsemnată dintre vorbele sale, ori dmdu-şi seama că nu va reuşi să mă scoată din sărite, Brâncusi renunţă. Se lansă într-un mare discurs, cum mă aşteptam, împotriva biftecurilor ; povesti amintiri, cum venise la Paris de pe malurile Dunării fă-cînd o mare parte din drum pe jos ; ne vorbi şi despre „ioni", principii ale energiei cosmice care străbat spaţiul, şi despre care spunea că-i zăreşte cu ochiul liber, în razele soarelui. Se întoarse către soţia mea, îi reproşa cu asprime că nu poartă părul destul de lunq, apoi agresivitatea lui se linişti. Fu cuprins deodată de o bucurie copilărească, chipul i se destinse, se ridică, îeşi ajutîndu-se cu bastonul, lăsă uşa deschisă spre frig, reveni peste cîteva minute, cu o sticlă de şampanie în ■mînă : nu ne mai purta pică, ne simpatiza.
' îmi fu dat, după aceea, să-1 revăd pe Brâncusi încă de patru sau cinci ori înainte de moarte. După ce a fost în clinică pentru a-şi îngriji un picior rupt, nu şi-a mai părăsit atelierul. Avea un aspirator, ultim model, însă cînd se afla vreo femeie printre vizitatorii săi, profita ca s-o roage să-i mături atelierul, cu o măturâ adevărată. Avea telefonul pe noptieră şi mai avea un sac plin cu pietricele. Cînd se plictisea prea tare şi dorea să sporovăiască ou vecinul lui, lua un pumn de pietre, îşi deschidea uşa şi le arunca în uşa vecinului ca să-1 cheme : nu-i dădea prin minte să telefoneze.
Era foarte aproape de sfîrşitul lui, cînd soţia şi fiica mea care avea unsprezece ani, se duseră să-1 vadă. Stătea culcat, cu căciula lui de blană pe cap, cu bastonul Ja îndemînă. Soţia mea e încă foarte emoţionată la amin-

tirea acestei ultime întrevederi. Zărind-o pe fiica mea,. Brâncuşi fu cuprins de o mare emoţie. I-a ţinut, pe jumătate jucîndu-se, pe jumătate sincer, un discurs de dragoste. A lăudat-o că poartă părul lung, i-a lăudat mult ochii frumoşi. Bătrînul acesta cu barbă albă îi. spuse, duios, ţinînd-o de mină : „Logodnica- mea mică, te aşteptam dintotdeauna, sînt fericit că ai venit. Vezi tu„ eu sînt acum foarte aproape de bunul Dumnezeu. Nu trebuie decît să întind mîna să-1 prind."
Apoi a destupat o şampanie ca să sărbătorească logodna.
S-ar fi putut crede că Brâncuşi e un artist primar» instinctiv, rustic. Opera lui, în acelaşi timp elementară şi subtilă, este expresia unei gîndiri artistice (şi prin. asta, filozofică) infinit de lucidă, elaborată, profundă. Arta lui este expresia unei viziuni creatoare foarte inte-

lectualizate. Creație, totuși, în primul rînd. Cu totul lipsit de ceea ce se numeşte „cultură" ; la distanță ide ceea ce se ia drept „viața intelectuală a unei epoci" şi care nu este decît ziaristică sau expresia ei livrescă, Brâncuşi era totuşi, pe de altă parte, incomparabil mai cultivat decît oamenii de litere, „gînditorii", pionii ce-şi agață pe piepturi brevetul de „intelectual" şi nu înțeleg nimic din el, aiuriți cum sint de lozinciLe, simple sau complexe, pe care le iau drept adevăruri sau drept cugetări de-ale lor, personale. Brâncuşi era cu mult mai puternic decît toți Doctorii. Era cunoscătorul cel mai informat despre problemele artei. Asimilase întreaga istorie a sculpturii, o dominase, o depăşise, o respinsese. o regăsise, o purificase, o reinventase. Degajase din ea esența.

Desigur, am ajuns în acest secol să redescoperim esența picturii. Poate că am ajuns aici prin aproximări succesive, prin eliminarea, una după alta, a impurităților, a apicturalului. A fost o muncă izvorîtă dintr-o gîndire, mai degrabă exterioară, a unor pictori care erau în acelaşi timp critici privind operele altora şi ajungînd la puritate prin ştergere cu guma, prin abstracție, fără să ajungă întotdeauna să surprindă pictura în esența ei, aşa cum Brâncuşi surprinsese esența sculpturii. A fost, în orice caz, pentru pictură, un drum lung presărat de greşeli, pe care, adeseori, descoperirile se făceau la noroc, cu ce se nimerea sub puşcă, încereînd, la

întîmplare, cînd o direcție, cînd alta. Şi a fost, mai ales, rezultatul eforturilor unui mare număr de pictori, două sau trei generații de artişti, amestecînd precizia cu imprecizia.

N-au existat imprecizii şi nici tatonări la Brâncuşi : înaintarea operei sale este de o siguranță perfectă. In sine însuşi şi singur şi-a găsit el propriile modele, arhetipurile sculpturale. A fost vorba la el de o concentrare, de o purificare lăuntrică. El a privit şi în afară : nu tablouri, nu statui, ci arbori, copii, păsări în zbor, cerul sau apa.

El a ştiut să surprindă ideea mişcării îndepărtînd orice realism particular în favoarea unui real universal. Arta lui e adevărată ; realismul poate să nu fie ; cu siguranță, el este mai puțin adevărat. Nu atelierele maeştrilor, ci propria sa gîndire, experiența sa personală a fost şcoala lui Brâncuşi : ceilalți nu l-au ajutat. Cred că i-a privit pe ceilalți cu o foarte mare neîncredere.

S-a vorbit despre Brâncuşi ca despre unul dintre creatorii unei sculpturi nonfigurative. Brâncuşi susținea că nu e nonfigurativ. într-adevăr, nu era. Operele lui sînt figuri esențiale, imaginile concrete ale unor idei, expresia unui real universal antiabstract. Nimic nu e mai concret decît pasărea sa în zbor, formă dinamică palpabilă a dinamismului. Rodin a putut exprima mişcarea dînd unui anumit corp, membrelor sale, atitudinile sugestive ale unei desfăşurări în spațiu. Era ceva încă legat de particular. Brâncuşi s-a eliberat de orice particularism, după cum s-a eliberat şi de orice psihologism, pentru a ajunge la esențele concrete.

O direcție importantă a picturii nonfigurative reuşeşte să exprime temperamentul pictorului, individualitatea, patetismul, subiectivitatea sa. Putem deosebi deci un tablou de altul după neliniştea particulară a celui ce 1-a pictat, neliniște oare a devenit limbajul însuşi al pictorului. Opera lui Brâncuşi exprimă numai idei şi forme sculpturale. Ştim că poezia lui Mallarme sau a lui Va-lery era o reflecție asupra poeziei. în mare parte, sculptura lui Brâncuşi este şi o reflecție despre sculptură ; în acelaşi timp, o metodă pur sculpturală de a gîndi lumea, tradusă în forme şi linii de forță vii.

Antipsihologică, arta lui Brâncuşi este de o obie»-

.1

tivitate absolută : ea exprimă nişte evidențe pe care nu poți să nu le admiți, nişte evidențe sculpturale dincolo de alegorie.

Voința de a nu ceda ispitei sentimentalismului a apărut foarte repede la Brâncuşi, ca şi dezgustul său față de anecdotă sau de interpretare. Înțeleg de ce nu putea să-i placă teatrul.

în cele dinții opere ale sale, capul lui Laokoon, de exemplu, îndeosebi exactitatea detaliilor îl preocupă,, mai degrabă decît expresia durerii, care nu se evidențiază mai puțin, dar o face indirect : în al său „nud" de-bărbat (studiu pentru concursul de diplomă final de 1^ Belle-Arte), „realismul" său este atît de deplin încîț pare inuman, prin indiferența lui totală față de psihologia personajului sculptural ; acelaşi lucru pentru „Ecorşeu", unde nu apare decît preocuparea lui pentru cunoaşterea corpului, urmărită cu un fel de cruzime obiectivă, abia ironică.
Incepînd din 1907 (în *Rugăciunea* sa), ceea ce ră-mîne din afectivitate dispare datorită stilizării, oarecum bizantine, care transpune, integrează sentimentalitatea. La prima vedere, „Oul" seamănă destul de mult cu „nou-născutul" în scutecele sale. Din 1910, „Pasărea Măiastră" a depăşit, de mult, în miraculos, pasărea realistă, nemiraculoasă ; ne mai putem da seama, poate, urmînd etapele simplificării sale, că Oul are ca punct de plecare pe noul-născut; putem urmări şi stilizările diferitelor „Domnişoare Pogany", pentru a ajunge la etapa ultimă, care este o îndrăzneață, feerică transfigurare, însă curînd, în măsura în oare stilul este, oricum, anecdotă, Brâncuşi va depăşi stilizarea pentru a ajunge Ia un limbaj de dincolo de limbaj, de dincolo de stilul însuşi. Şi totul va fi fost o țîşnire din izvoarele profunde ale ființei sale, o serie de revelații continue extraconştiente, surprinse printr-o luciditate, o conştiință, o exactitate, o putere intelectuală care fac din Brâncuşi contrariul unui Rousseau-Vameşul. Conternplînd, în puritatea ei, „Pasărea în spațiu", sîntem uimiți de acuitatea viziunii sculpturale; ne mirăm de simplitatea ei şl ne mirăm de asemenea de faptul că n-am putut vedea ceea ce este evidența însăşi.
Foarte surprinzătoare, de necrezut, aceste sinteze : folclor fără pitoresc, realitate antirealistă ; figuri da

dincolo de figurativ ; ştiință şi mister ; dinamism în împietrire ; ideea devenită concretă, făcută materie, esență vizibilă ; intuiție originară, dincolo de cultură, de academie, de muzee.
Apărut în „Le Musee de Poche".

GERARD SCHNEIDER ŞI PICTURA

Vreți să faceți pictură ? E foarte simplu.
Pentru zugrăvitul clădirilor, luați o pensulă mare şt o oală cu vopsele. înmuiați pensula cea mare în oală. şi spoiți cu ea tavanul sau pereții. Există totuşi, desigur, o uşoară dificultate de care trebuie să țineți seama. Trebuie ca vopseaua să fie bine întinsă, uniformă, avînd aceiaşi ton. Monocromia trebuie să fie perfectă. Dacă vă zugrăviți apartamentul în roz-somon, e preferabil să aveți acelaşi roz-somon în jurul ferestrelor şi deasupra căminului. Dacă aveți un roz-somon ici, un roz-frez colo, treaba-i ratată : de nu cumva ați făcut-o anume, ori susțineți, după aceea, că ați făcut-o anume. Dar veți fi greu de crezut. Mai bine luați lecții de zugrăvit pereții la Klein.
Pentru pictura figurativă, fie că faceți un portret ori un peisaj, e, de-acum, mai uşor. Nu trebuie să vă temeți, într-adevăr, de cursele monocromiei, ale unității. Peisajul şi portretul pot, şi chiar trebuie, să fie policrome, policromia generează în mod cu totul firesc nişte valori. Ca să vă faceți tabloul, priviți deci foarte simplu şi foarte atent subiectul ce trebuie pictat şi n-aveți decît.să reproduceți ceea ce vedeți. Aşa procedau Velăs-quez, Rembrandt, Fra Angelico, Courbet şi mulți alțiL E un lucru aproape copilăresc.
Dacă vă gîndiți că nu pictați decît ceea ce credeți că vedeți, este pentru că ați ajuns de-acum la subtilitate foarte mare şi, poate, destul de primejdioasă, căci puteți, în numele subiectivității dumneavoastră, în numele libertății optice şi interpretative care rezultă din ele, să vă permiteți tot felul de trişări față de real. Aşa se merge împotriva adevărului. Iar arta, închipuiți-vă,, este adevărul. Fotografia este, se zice, o artă minoră : de ce ? Pentru că fotografia trişează, într-adevăr. E un

lucru care cere explicații destul de lungi. Ca să mă fac înțeles, e destul poate să reamintesc că

fotografia e mai ales un document. Toată lumea ştie că documentele sînt în chip firesc şi voluntar false.
Acum, dacă vreți să faceți o operă de genul considerat ca nonfigurativ, e şi mai simplu. Nu mai aveți griji privitoare la egalitatea monocromatică, nu mai aveți nevoie nici să observați un model exterior oarecare.
Iată cum se procedează, sau mai degrabă iată cum procedează, de exemplu, Gerard Schneider. El pleacă de la o pată de culoare, de la un ton care-i sună bine! de la o temă, de la o bază ; pata aceasta de culoare cheamă neapărat alta, complementară sau opusă. Se schițează un dialog. Alte voci sau personaje cromatice se interpun, intră în acest joc, în această combinație sau compoziție, sau în această construcție ce se complică gradat şi mereu foarte simplu, dacă pot spune aşa, şi în care totul se încrucişează, se ramifică, se unifică din nou : se discută, murmurul valurilor sau al mulțimilor creşte, se organizează şi se confruntă forțe, se dau lupte, se sprijină reciproc, se despart, totul îşi face ecou, se repercutează, creşte, se transformă, se opreşte, se solidifică, se controlează, constituie un univers de sonorități, de glasuri, de pasiuni, de forme, de puteri, de volume, de culori, se constituie într-un tot o lume în afara lumii, în lume, o lume al cărei echilibru se realizează dinamic prin opoziția elementelor sau a evenimentelor, un *edificiu* care nu e deci lumea, imitație a lumii, ci lume, totuşi, ca şi lumea cristalizată după chipul ideal al lumii.
Eventualii mei cititori, sînt sigur, nu vor şti desigur foarte bine dacă, în aceste ultime rînduri, am încercat să vorbesc despre structurarea operei picturale, muzicale, arhitecturale, dramatice, ori despre un plan strategic de bătălie.
în ce mă priveşte, în mod analogic, încerc spontan să procedez aproape la fel, ca să construiesc o piesă de teatru. Procesul creator şi compoziția arhetip a operelor de artă, a lumilor imaginare, este în esență identică : doar materialele ce servesc construcției sînt diferite ; sau limbile care exprimă aceeaşi idee. întrucît sîntem cu toții, în adîncul nostru, pictori, muzicieni, arhitecți, n-avem decît să alegem materialele care ne convin, sau mijloa-

cele de exprimare, şi să le folosim conform unor legi înnăscute, pe care n-avem, *pur şi simplu,* decît să le descoperim în propriul nostru spirit.
Ca să faceți ca Schneider, este deci foarte, foarte simplu : e destul să priviți în dumneavoastră înşivă, niciodată în exterior ; dar să exteriorizați, să lăsați să vorbească, să se reverse ceea ce este înăuntru, ceea ce ați văzut şi auzit acolo. în fekil acesta, veți reuşi să dezvăluiți însăşi lumea, aşa cum este ea, în mod autentic, pe cînd dacă n-ați privi decît în afara dumneavoastră, n-ați face decît să amestecați totul, ați înstrăina cele două aspecte ale realității şi ați face-o de neînțeles pentru ceilalți şi dumneavoastră înşivă.
Şi astfel ne dăm seama că interiorul este exteriorul, că exteriorul este interiorul ; că nonfigurativul nu e decît un fel de a vorbi, căci e pur şi simplu un alt fel de figurativ, mai despuiat, însă tot atît de concret. Toate tablourile sînt figurative, toate tablourile sînt nonfigurative, fiindcă ceea ce toți pictorii caută, organizează, exprimă, sînt tocmai apropierile, contrastele, valorile, profunzimile, răceala ori căldura tonurilor. Căci este limpede că peisagistul se prefăcea doar că priveşte ceea ce vedea în exterior : de fapt, el privea în sine. Tot aşa, pictorul nonfigurativ, deşi priveşte în el, priveşte în afară, universul tuturor oamenilor, ale cărui linii de forță, evenimente energetice pure, le surprinde, le desprinde, le exprimă.
Iar noi ne dăm seama bineînțeles că ceea ce părea simplu nu este aşa. Că este greu să te dezvălui ție însuți ; că e anevoios să îndepărtezi ceea ce ai învățat pe dinafară — acest colesterol al arterelor spiritului — ştiutul care e nedeplin ştiut atîta vreme **eît** nu este o redescoperire intimă, aşa-zisa obiectivitate, înşelătoare, tendențioasă.
Gerard Schneider lasă deci să se ivească, să se rostească, să prindă chip, să se integreze dinamic într-un ansamblu care o cuprinde în impulsul său, o sevă fierbinte, un val larg de viață a cărui violență nu e, nu reținută, ci echilibrată de contraimpulsuri egale ca putere.

'Tocmai în subiectivitatea sa profundă se ascunde, apoi se dezvăluie, purificată, obiectivitatea autentică, necesară, a lui Gerard Schneider.
269
Căci marele artist este adevărat. Arta este adevăr. Numai arta şi ştiinţa sînt adevăr. Restul ie literatură, politică, ideologie, morală: adevăruri particulare şi tendenţioase, rea-credinţă. Măiestria lui Schneider constă, între altele, în aceea că lasă să se reverse, liberă şi pură, energia spirituală ce se dezvoltă, se intensifică dezvoltîndu-se, în acelaşi timp devenire şi construcţie. Dar elanul *ei* nu îngheaţă, nu e static ;. el aiu se va rătăci, nu se va scurge într-o devenire informă, fără determinare şi fără lege. El nu se învîrteşeşte nici în jurul lui însuşi, ceea ce e un alt fel de a se închide faţă de distanţarea mişcării nelimitate a spiritului. într-adevăr, în ceea ce ne apare, la prima vedere, haotic, relevăm, dacă privim cu puţină atenţie, nişte constante în varietatea formelor şi culorilor în mişcare. Sînt forme care sînt culori, culori care sînt forme.
iSchneider surprinde aşadar mişcarea pe viu sau mai curînd o urmează, iar noi simţim că tabloul se întinde dincolo de ramele tabloului, simţim că aceleaşi variante se vor repercuta, că îşi vor răspunde în alte spaţii, într-o transformare ce trebuie să păstreze totuşi aceleaşi constante ale raporturilor.
Pictura lui Schneider este astfel de o obiectivitate absolută, universală, ea scapă istoricităţii, căci este ea însăşi istorie în monumentala sa orchestraţie. Arta lui Schneider este în acelaşi timp eul care se priveşte şi eul care este privit. .
Cînd spunem că Schneider pleacă de la un ton şi că aşteaptă pur şi simplu ivirea unui alt ton care să răspundă spontan celui dintîi şi aşa mai departe, e adevărat. Cînd spunem că el organizează lucid orchestrarea tonalităţilor şi că ştie cum urmează să fie făcut acest lucru, cum îl va face, este iarăşi adevărat. Căci totul e calculat şi nimic nu e calculat. Arta lui Schneider este o explorare, o conştientizare în chiar măsura în care explorează. Pictura lui e deopotrivă şi în mod contradictoriu ordine şi haos, ea merge de la una la cealaltă.
Fiind expresia realităţii, arta lui nu poate fi realistă, deoarece realismul nu e decît o expresie particulară şi conformistă, nu prea profundă, a realului. Fiecare dintre tablourile sale este sufletul său şi o lume.
270
Dacă aş fi critic de artă, aş putea spune, poate, nu numai că pictura lui Schneider îmi pare a fi expresia forţei, ci şi cum se face că această forţă ne este plastic redată. Aş spune, poate, cum se face că nu există nici un spaţiu destins sau mort în tablourile sale. Aş spune, poate, cum subliniază alburile ţâşnirile înaltelor forme negre, cum tonurile galbene le exaltă, cum griurile le moderează ori le ritmează. Aş spune cum un galben şi un roşu propulsează o formă verde al cărei elan este decuplat de către nemişcate, dar încordate, lungi pete negre, care le atrag. Aş explica cum se face că negrul e puternic, implacabil, atunci cînd e subliniat de roşu, dar că albul este şi mai puternic şi îl respinge. Aş spune şi că acest elan, această mişcare este posibilă pentru că se manifestă, explodează, într-un spaţiu ce are adîncime, şi exact adîncimea de care este nevoie. Aş spune şi cum se face că, uneori, ca în această pînză pe care-o privesc, culorile nu se mai opun, ori nu se opun şi se completează doar într-un mod subtil, ceea ce dă ansamblu-Jui o uşurinţă, într-un soi de dezlegare, de libertate In coexistenţa forţelor eliberate. Căci forţa pe care o eliberează aceste tablouri e dură, însă senină, imagine a realităţii universale, nemiloasă, însă fără cruzime, echilibrată într-q violenţă fără stridenţă, tragică şi voioasă. De'ce este opera lui Gerard Schneider o operă majoră ? Sperăm că am putut face să se înţeleagă de ce. Pentru că ne dă — prin nişte mijloace specific picturale — o viziune obiectivă a lumii, descoperită în profunda ei subiectivitate, adică în spiritul care oglindeşte lumea şi care este el însuşi asemeni imaginii lumii. Aşa cum încercam s-o spunem la început, revelaţiile artei se întîlnesc, în punctul lor culminant, cu cele ale filozofiei ori ale ştiinţelor, ale căror adevăruri, diferit exprimate, dar identice în esenţă, nu pot decît să se confirme unele pe altele.

Apărut în revista „Le XXe siecle", ianuarie 1951.

CONCLUZIE

E, totuşi, ciudat; pot gîndi că un lucru sau altul poate să pară că nu este ceea ce este. Pot să susţin că e altceva. Pot gîndi că un lucru sau altul este în egală viăsură fals şi adevărat, drept, nedrept. Pot să cred în iluzia a orice. Pot să spun că nimic nu este, că însăşi bucuria e o iluzie. Pot crede că totul nu e decît iluzie, vid. Cu toate acestea, nu reuşesc să mă conving că durerea nu este. Datorită ei sînt eu prizonierul realului ; ea este cea care mă leagă realmente de ceea ce numesc realitate. Durerea mă împiedică să cred că totul e o iluzie. Datorită ei simt că există o realitate indiscutabilă, ce nu poate fi negată, ceva ce mă atacă, ce intră în conflict, deci mă face să cred şi în conflictul cu mine însumi, legat de subiectivitatea mea care nu e subiectivitatea mea.

Există oameni care depăşesc durerea. Se pare că în Extremul Orient nişte tehnicieni adaptaţi vă fac s-o depăşiţi, şi s-au văzut mistici, călugări budişti, lă-sîndu-se arşi de vii fără să scoată un ţipăt, fără să le tresară vreun muşchi: aceştia sînt cei care au învins cu adevărat lumea, cei care au depăşit durerea şi frica.

Cred, pentru moment, că arta, literatura, teatrul nu mai au să ne arate mare lucru. Nu spun că nu mai au ce să ne înveţe. Nu mai au cu ce să ne surprindă. Pictura nonfiguravivă nu mai poate inventa noi figuri esenţiale ale nonfiguraţiei, ci numai variaţii de mina a doua. Ea a devenit o tehnică oarecare, mai tocită şi de rutină.

Teatrul absurd, sau marxist, sau umanist, suprarealist, realist etc, nu mai poate ajunge acum decît la realizări ceva mai rafinate a ceea ce e dat, descoperit, adică se ajunge la un fel de clasicism, fie cel al unui

272

teatru în slujba unei ideologii răspîndite (de pildă, Brecht sau Arden), fie cel al unui teatru provenind dintr-o gîndire fără îndoială superioară celei exemplificate de celălalt clasicism şi de brechtianisme, mai adevărată şi superioară, mai profundă desigur, întrucît e mai liberă să se manifeste într-o spontaneitate fără constrîngere şi fără programare, dar, cu toate acestea, formulată \şi ea dinainte, şi căreia nu i se mai poate perfecţiona decît formulările.

Literatura îmi pare a fi în aceeaşi situaţie. Poezia, ori e angajată, populară sau altfel, aşadar superficială, şi literatură de clişee, ori e podoabă, jocuri de cuvinte nerevelatoare, ori jocuri cunoscute, ori ideologie versificată, ori sentimentalism lipsit de interes.

Marile isprăvi au fost săvîrşite • nu mai pot exista decît întoarceri, inversiuni minore, de amănunt. Cinematograful — nu vorbesc despre cinematograful comercial — cinematograful de artă sau experimental este un academism de bun-gust; în noile filme, puteţi vedea în continuare un fel de neo-Charlie Chaplin, filme poliţiste realizate cu o desăvîrşită măiestrie, cu un dozaj savant, calculat, de suspens şi erotism, ori un soi de sincretism rezultînd din amestecul unor tradiţii convergente provenite din neorealismul italian, din estetismul imaginii fotografice, din filmul poliţist şi din filmul poetic şi suprarealist.

Se poate vedea în ele şi mesajul sau filozofia, fie banală, fie pretenţioasă, fie cu totul oarecare, a unui regizor. Uneori, se încearcă să se pună pe note, în culori, în chip estetic — cum s-a întîmplat de curînd cu filmul lui Jacques Demy, Umbrelele din Cherbourg *— un limbaj şi nişte situaţii convenţionale, din străduinţa de a le spoi, de a le da o aparenţă de noutate, cum se lustruiesc nişte mobile vechi. Ce se mai face ? Se iau nişte imagini sub anumite unghiuri, se rafinează, se îm-bunătăţesc puţin perspectivele, şi asta e tot. încă o dată, nişte perfecţionări de amănunt.*

Dar e şi altceva: cred că se poate remarca faptul că cinematograful, mijlocul de exprimare cinematografic este acum mai interesant decît conţinutul unui film, decît întîmplarea ce ni se povesteşte, decît imaginile ce ni se arată. Mergem, totuşi, la cinematograf, şi o facem mult mai mult ca să vedem cum se mişcă aceste imagini şi ca

273

să ne incinte această mişcare, decît ca să cunoaştem mica întîmplare, micile filozofii, mica propagandă, mica idee ce le trece prin cap, pe care cineaştii le iau drept lucruri importante. Telestar-ul e un lucru minunat în sine şi mult mai interesant decît piesa englezului Terence Rattigan, ale cărei imagini au fost difuzate de televiziune. Televiziunea, mijloacele de expresie ale televiziunii sint superioare operelor artistice televizate. Lucrul acesta nu e rău; asta e situaţia. La fel stau lucrurile şi cu cinematograful : cinematograful e mai pasionant decît cineaştii. Se vorbeşte foarte mult acum, lumea se interesează foarte mult de arhitectura teatrală şi chiar de mijloacele tehnice

ale maşinăriei, de proiecţia luminilor. Lumea se interesează, la urma urmelor, mai mult de aşa ceva, decît de teatrul însuşi, iar faptul acesta e semnificativ şi pentru multă vreme îndreptăţit. Mijloacele de exprimare, mijloacele formale, tehnica au luat-o înaintea a ceea ce trebuie să exprime. In prezent, artistul poate cel mult — şi poate că trebuie s-o facă — să *ajute la progresul acestor tehnici şi mijloace formale. Poate că un conţinut va veni să umple aceste cadre, va ajunge la nivelul posibilităţilor maşinăriei ? Pentru aceasta, tehnicile trebuie asimilate şi, din toate cunoştinţele şi informaţiile uriaşe, trebuie să se reconstituie o unitate, o sinteză, iar aceasta nu poate veni decît încetul cu încetul, în chip firesc, de la sine.*
Această unitate organică nouă a spiritului, a viziunii sale, se va realiza cînd spiritul se va fi readaptat, cînd el va fi asimilat şi depăşit tehnicile, cunoştinţele, cunoaşterea nouă, care-i vor fi adus şi alte mijloace noi de a prospecta realul, cînd miturile reînnoite vor renaşte, cînd credinţele se vor fi reconstituit din ruinele filozofiilor actuale şi ale aporturilor viitoare. Arta ise va reînnoi atunci, cînd o viziune nouă se va fi ivit, se va putea ivi.
Sîntem, desigur, împotriva ştiinţei care nu face decît să ronţăie cognoscibilul în loc să ne ofere cunoaşterea. Nu sîut în drept să vorbesc despre aceste lucruri, dar poate că, tot ronţăind cognoscibilul, vom ajunge să-l străpungem şi, în spatele acestei coji, să atingem esenţa lucrurilor. Dacă literatura se află în impas, dacă arta

se află in impas, e pentru că materialele ei sînt perimate, tocite din viai viulte motive: o operă trebuie să fie, bineînţeles, o construcţie vie, o lume vie, o lume populată de fiinţe ori de forme, de chipuri, de ginduri, de imagini, de *viziuni, de sentimente, de obiecte eta, care se organizează, se combină, alcătuiesc un fel de tot coerent, chiar dacă nu e deloc coerent din punctul de vedere al logicii şi al dialecticii sale particulare, cea a propriei sale structuri, a propriei sale realităţi.*
Teatrul este chiar o lume. Cu nişte personaje. Nu numai cu nişte personaje ; putem avea în el reprezentarea furtunii, a vîntului, a unor puteri fără nume in^ vizibile ; putem avea în el obiecte, absenţa presonajelor, nimicul, tăcerea. Insă în teatru totul devine prezenţă şi totul devine personaj. Absenţa devine personaj, furtuna devine personaj, forţa de neînţeles devine personaj, tăcerea este personaj, nimic este personaj. Insă toate acestea: sentiment, idee, chip, culoare, persoană, împreună cu nimic sînt materialele operei de artă • materialele unei lumi. Astfel, literatura nu e peisaj, bineînţeles ; ea foloseşte totuşi peisajele. Peisajele urbane, campestre, silvestre, alpine, interioarele, toata priveliştile pămîntului au fost inventariate. Nu mai avem altele la dispoziţie. încercarea de a le vedea altfel e cea care trebuie, desigur, să reuşească, şi e greu. In ultimul timp, s-a mai încercat înnoirea felului de a descrie peisajul: este ceea ce a încercat să facă romanul obiectual ; el a devenit de-acum sistematologie. Pămîntes-cul e poate epuizat; *noi spaţii sînt neapărat necesare spiritului, noi spaţii. Nu degeaba se aventurează lumea în cosmos. Deoarece are nevoie de el. Deoarece avem nevoie pentru spiritul nostru de un spaţiu cu mult mai larg, cu mult mai vast. Nevoile strategice ale cercetării ştiinţifice sau de altă natură nu sînt decît pretextele cele mai exterioare şi cele mai puţin adevărate ale acestei aventuri. Noi spaţii sînt pe cale, dacă pot spune aşa, să fie puse la dispoziţia noastră. O lume sideral-celestu, spuneam, şi acest nou spaţiu nepămîntean, sau dincolo de pămîntesc, sau înglobînd pămîntescul, acest nou spaţiu trebuie să fie asimilat, cel puţin în parte, apoi trebuie să fie trăit. Vechiul spaţiu o. exploatat, no-menclaturizat, uzat. Nu se va mai putea vorbi despre*

lună cum s-a vorbit; nici despre stele, nici despre noapte, nici despre cerul înstelat. Ele nu vor mai putea ji văzute la fel. Viziunea ca şi interiorizarea acestor materiale pentru o operă de artă (căci ele vor constitui materiale pentru o operă de artă, dacă arta continuă să existe) va fi diferită.
Opera de artă nu este nici descrierea sau critica societăţii. Critica societăţii e doar critica societăţii. Ea, este politică ori sociologie. Totuşi, critica societăţii intră printre elementele care alcătuiesc opera de artă. Ea e un material printre altele. Această critică a societăţii este cunoscută. A fost făcută, a devenit, şi ea, o serie de clişee. A îmbătrînit, este perimată.
Cînd aud spunîndu-se că cutare operă de artă este un aspru comentariu al epocii noastre, o *feroce satiră a societăţii noastre, îmi vine să rîd • sînt absolut convins că, atunci cînd voi merge să văd —* şi *fac adeseori experienţa asta —* o *piesă despre care se spune că e o „feroce satiră" sau cînd voi citi o carte despre care se spune că e un „aspru comentariu al epocii noastre", nu voi găsi în ele decît clişeele cele mai elementare, o banalitate, nimic. Rîd şi atunci cînd mi se spune că, o poezie e plină de „elan", de exemplu. însăşi banalitatea comentariului îmi semnalează banalitatea acestei opere*

„feroce" şi a acestei poezii „pline de elan". Cunoaştem toate punctele de vedere şi toate criticile, deoarece au mai fost făcute.
Vechile formule : capitalism, exploatare a omului de către om, demistificare, marxism, umanism, catolicism, dreapta, stînga, sînt cuvinte ce nu mai sînt actuale, cuvinte ce nu mai au sens. Lumea a evoliiat în aşa fel, încît trebuie surprinsă altfel; *exploatările nu mai îmbracă formele vechi. Exploatarea continuă, desigur, însă are alte înfăţişări. Toată lumea continuă să exploateze pe toată lumea şi ceea ce ar merita să fie arătat slnt articulaţiile şi mecanismele moderne ale acestei agresiuni permanente a omului împotriva omului.* ***Ştim*** *bine că nu mai ştim de care parte e colonizarea. Critica socială nu mai este posibilă fiindcă, pe de o parte, se face după aceleaşi criterii depăşite, după aceleaşi fixaţii ideologice,*
276
tributare unor vechi complexe, de nemulţumire, refulare, gelozie, pizmă etc. Pe de altă parte, ea nu mai e posibilă pur şi simplu pentru că e interzisă de autorităţile aflate la putere. Nu e îngăduit în regimurile tiranice să se examineze în profunzime bazele şi mecanismele organizării politice, sociale, ideologice, deci nu există critici pentru că e vorba, pe de o parte de inhibiţie şi lipsă de libertate lăuntrică, iar pe de altă parte de control şi lipsă de libertate pur şi simplu.
Este evident că arta, literatura, teatrul au primit lovituri din toate părţile. Literatura a fost omorîtă şi de dictatură. In Rusia, literatura actuală ceva mai liberă dezamăgeşte. Noii Romancieri ruşi nu fac decît să regăsească un realism minor, o psihologie sentimentală, un fel de umanism de dinainte de 1920. Poezia unui Evtu-şenko e simplă ori simplistă. Ea e dincoace chiar de experienţele de-acum depăşite ale căutării poetice a autorilor din Occident. Poezia lui Evtuşenko este o poezie sub-eseniniană. Impulsul dat de Esenin, Blok, Maiakov-ski şi futuriştii de la începutul revoluţiei ruse a fost întrerupt, cum se ştie.
hi Germania, n-a fost găsit nimic valabil după expresionismul nimicit de nazism. Ceea ce fac scriitorii germani de astăzi e dezamăgitor. Literatura nu s-a mai repus pe picioare. Aşadar, iată unde am ajuns. Arta şi literatura continuă să fie înăbuşite deopotrivă de tiraniile politice şi de scleroza mentală, zisă mic-burgheză reacţionară, sau zisă revoluţionară, iar pe de altă parte aventura pe care arta şi literatura pot să ne-o propună pare cu mult inferioară aventurii pe care pot s-o propună performanţele tehnicii. Literatura este deci inhibată, împiedicată, perimată, insuficientă, depăşită, mijloacele ei de explorare sînt minime.
Mai putem citi încă un roman, bineînţeles, nu-i un lucru mai prostesc decît completarea cuvintelor încrucişate. Ne putem citi ziarul ca să ne repetăm, să ne rumegăm din nou propriile obsesii şi ca să avem sentimentul, adevărat sau fals, că sîntem confirmaţi, justificaţi în atitudinile noastre. Ne mărginim în fixaţiile, obişnuinţele, urile noastre confortabile. Putem foarte bine să mergem la teatru ; nu-i un lucru chiar atît de rău, în loc să jucăm petanca, să vedem nişte piese care nu ne
277
distrează prea tare, la urma urmelor, sau care ne distrează puţintel. Putem face de asemenea un efort ca să *vedem nişte piese instructive sau filozofice, pretins filozofice, care nu ne mai învaţă nimic fiindcă repetă nişte lucruri de mult ştiute. (Intre paranteze, pot să spun că teatrul cuviincios ideologic, de exemplu, nu-i plictiseşte numai pe spectatorii care se prefac, încer-cînd poate să se păcălească pe ei înşişi, că se interesează de el, ci plictiseşte pe toată lumea în ţările din Răsărit. S-au săturat de el. E foarte ciudat faptul că teatrul occidental de patronaj are mereu spectatori şi adepţi fideli, la fel de numeroşi ca şi piesele de bulevard.)*
Cred că numai o forţă uriaşă ca o erupţie de lavă zguduind vulcanul adormit, un nou impuls de vitalitate spirituală sau intelectuală ar putea să-i vină de hac acestei rigidităţi a unor mărunţi oameni stereotipizaţi, ca şi tiraniilor celor mai primejdioase. Ne-ar trebui, poate, un nou suprarealism, însă şi mai puternic, mai eliberator, aruncînd la pămînt prejudecăţile logice, politice, revoluţionare, burgheze, fixaţiile ideologice, falsul raţionalism, căci ne-am obişnuit poate să numim logic sau raţional un iraţional statornicit şi solidificat, un iraţional sau un absurd devenit confortabil. Societăţile din Răsărit sînt pline de contradicţii, de lipsă de libertate, de conformism. Ele sînt tot atît de încremenite şi la fel de absurde ca şi societăţile din Apus. Ştiu bine că nu spun o noutate şi că ştim, dar acceptăm din fanatism sau din încăpăţînare, ca lucrurile să fie ceea ce sînt şi să nu se spună ce sînt. Nu veţi reuşi să-l faceţi pe un literat conformist din zilele noastre să spună că, cu şeful cutărui stat din Est e la fel de imposibil să te înţelegi, şi chiar în mai mare măsură, deât cu şeful altor state pe care le cunoaştem,. Se vorbeşte despre demistificare, ar trebui demistificaţi de-mistificatorii. Aceste

societăți sînt chiar, s-ar putea spune, o întoarcere la nişte structuri sociale vechi, sînt nişte societăți de tip arhaic, cu idolii lor (ei pot să poarte nume de ideologi, de gînditori sau de oameni politici — sînt idolii lor), dogmele lor indiscutabile etc.
Aceste revoluții duc la constituirea unor civilizații sumare si tiranice.
278
îndată după războiul din 1914—1918, existase o nouă energie, un foc lăuntric, un mare dinamism. Exista un mare efort la Breton, Eluard, Aragon, Maiakovski; Ese-nin, de asemenea Kafka, Artaud, Tzara, Marinetti etc. etc, o 'mare forță, o mare energie ce se manifesta şi într-o pictură nouă, cu adevărat revoluționară. Era un impuls nou, îngăduind crearea unei alte lumi, noi, ori a unui alt mod de a vedea. O altă lume este o lume pe care reuşeşti s-o vezi altfel, s-o înfățişezi altfel. Acest dinamism s-a împotmolit repede, a slăbit, a sărăcit, s-a sterilizat. Un nou suprarealism ar fi folositor pentru a depăşi inhibițiile, complexele, timiditățile, prudentele care creează, de altfel, un sentiment de vinovăție, care fac ca o anumită energie, ce nu se poate dezvolta, să se întoarcă spre sine, şi tocmai de aceea îi avem pe aceşti narcisişti, pe aceşti complexați, pe aceşti literați care se urăsc pe ei înşişi în ceilalți. Da, un mare impuls dinamic ne-ar putea face să ieşim din toate acestea, un impuls care ar sfărîma cadrele a ceea ce se numeşte realism. Cred că psihologia actuală ne învață că omul nu se adaptează la real, ci îl reconstruieşte, îl inventează ori, mai degrabă, că, privindu-l, luînd contact cu el, îl reconstruieşte, îi dă o formă, adică, de fapt, dă o formă, inventează o formă pentru cine nu are una: interpretare şi creație se identifică, a cunoaşte înseamnă a inventa. Creăm lumea după chipul nostru. Asta vrea să spună că-i dăm o semnificație, îi dăm o formă, o punem în formă, îi dăm forma pe care-o vrem. Acesta poate fi, desigur, un fel de a vorbi, căci forma pe care o dăm corespunde, fără îndoială, structurii Spiritului. A cunoaşte înseamnă a da un sens, dar a nu da un sens, a nu da o semnificație înseamnă uneori a le da totuşi, iar a spune, de exemplu, că lumea e absurdă, înseamnă a o interpreta; a spune că forma, care e constituită de noi înşine, nu ne mai corespunde, nu-mi convine. A spune că lumea este absurdă, înseamnă a critica imaginea pe care ne-am făcut-o despre ea. Trebuie să spun însă că, în ce mă priveşte, aş fi mai curînd înclinat să n-o mai interpretez. Personal, sînt înclinat să refuz a-i da o semnificație, o formă, ca să mă eliberez de toate formele şi de această lume în care sînt împotmolit, şi aceasta, poate, pentru că nu pot da o formă, pentru că
279
nu pot exprima ceea ce e mai puternic şi mai îngrozitor : viața şi moartea.
S-a spus că soarele şi moartea nu se puteau privi în față. Putem formula ceea ce nu e încă formulat, dar nu putem ajunge să spunem ceea ce e de nespus. Dacă literatura n-o poate spune, dacă moartea, nu poate fi interpretată, dacă indicibilul nu poate fi rostit, la ce mai foloseşte, atunci, literatura ?
CUPRINS
CUVINT INTRODUCTIV..... 5
PREFAȚA..... 15
AUTORUL ŞI PROBLEMELE SALE..... 19
I EXPERIENȚA TEATRULUI..... 43
II CONTROVERSE ȘI MĂRTURII 65
Viscurs despre avangardă..... 67
Tot despre avangardă..... 79
Vorbe despre teatrul meu şi despre vorbele altora ... 84
Criticii mei şi eu..... 105
Controversă londoneză . ,..... 109
lonesco : om al destinului ? de Kenneth Tynan . . . 109
Rolul dramaturgului, de Eugene lonesco..... 111
îonesco şi fantoma, de Kenneth Tynan 115
O atitudine în fața vieții, de Philip Toynbee . . . 118
Două scrisori către „Observer"..... 119
Artistul şi criticul, de Orson Welles..... 120
Cînd sufletul nu e în palmă, de Eugene lonesco . . . 122
Convorbiri..... . 129
Convorbiri cu „Les Cahiers libres de la jeunesse" . . 129
Convorbire cu Edith Mora..... 135
Fragmente ale unor răspunsuri la o ancheta 140
La urma urmelor, sînt pentru clasicism..... 144
Fragmente ale unor declarații pentru radio 149
Portrete..... 153
■Portretul lui Caragiale 1852—1912..... 153

Prezentarea a trei autori..... 157
Comunicare pentru o *întrunire a scriitorilor francezi şi germani*..... 160
281
Mărturii..... 167
Cînd scriu..... 167
N-am reuşit niciodată..... 170
Cel ce îndrăzneşte să nu urască devine un trădător . 173
Piesele mele şi eu..... 175
Am fost adeseori rugat..... 178
INTERMEDIU : GAME..... 179
III PIESELE MELE..... 185
«Cintăreaţa cheală»-..... 187
Tragedia limbajului..... 187
tn legătură cu «Cîntăreaţa cheală» (Jurnal)..... 192
Naşterea Cintăreţei..... 194
«Scaunele»..... 197
Text pentru programul de Ia «Theâtre du Nouveau Lancry» 197
Despre «Scaunele». Scrisoare către primul regizor . . 197
Note despre «Scaunele», ianuarie 1952..... 201
Notă despre «Scaunele», 23 iunie 1951..... 201
în legătură cu «Jacques»..... 204
Avanpremieră..... 204
*Despre -<Cum să te descotoroseşti**..... 206
Rinocerii..... 208
Prefaţă pentru «Rinocerii». Ediţie şcolară americană în limba franceză. Noiembrie 1960 '..... 208
Interviu al transcendentului satrap Ionesco cu sine însuşi 210
Rinocerii..... 214
însemnare despre «Rinocerii»-..... 215
In legătură cu «Rinocerii» în Statele Unite 216
IV A VREA SA FII AL TIMPULUI TAU ÎNSEAMNĂ A FI, ÎNCĂ DE PE-ATUNCI, DEPĂŞIT..... 221
însemnări despre teatru..... 223
Cerisy-la-Salle, august 1953..... 223
însemnări despre teatru, 1953..... 225
Alte însemnări..... 227
Teatru al lăuntrului.....230
Fragment dintr-o scrisoare, 1957..... 230
Alt fragment..... 231
Alte însemnări..... 231
însemnări recente..... . . . - . 234
Despre criza teatrului..... 235
Sub-realul este realist 236
Bloc-notes..... 237
Alte pagini de jurnal..... 243
Am făcut eu, oare, antiteatru ? 241
282
„Pentru a-i apăra pe Roland Dubillard, Weingarten şi pe alţi cîţiva"..... 253
In loc de postfaţă..... 258
Dincolo de teatru..... 261
Un portret anecdotic al lui Brâncuşi..... 261
Gerard Schneider şi pictura „..... 267
CONCLUZIE.....,272

~

Scena este pentru Eugene Ionesco locul emblematic unde poate fi căutat destinul omului. Dar acest artist al neliniştii, cu amestecul său paradoxal de histrionism şi autenticitate, este la fel de captivant şi cînd ne vorbeşte despre teatrul său.

Note şi contranote reuneşte cele mai importante texte ionesciene privind arta, fenomenul teatral, arta spectacolului, autocomentariile unor piese controversate, critica criticii de teatru, polemici, interviuri. *Cartea se citeşte cu un interes care îi depăşeşte eh mult obiectul. Este o nouă performanţă a criticii ionesciene.*

LEI 285
ISBN 973-28O268-S